Αρ. εισ. 3455 1990

ΣΙΝΑ

ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΗΣ Ι. ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΜΑΝΑΦΗΣ
Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Γεώργιος Α. Χριστόπουλος, Ἰωάννης Κ. Μπαστιᾶς

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Ἰωάννα Μπουκουβάλα - Διαμαντούρου

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ἀγγέλα Σίμου

ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ
Νίκος καὶ Κώστας Κοντός

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
Ἀγγέλα Πάντου

ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ - ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ
Δώρα Κομίνη - Διαλέτη

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ
Αἰμιλιανός Κ. Μπαστιᾶς

ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
Φ. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ο.Ε.

ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΕΓΧΡΩΜΩΝ
COLOUR UNIT Ε.Π.Ε.

ΜΟΝΤΑΖ
ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΛΟΣΚΟΦΗΣ

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΑΡΥΔΑΚΗΣ Α.Ε.

ΕΞΩΦΥΛΛΟ-ΚΑΣΕΤΙΝΑ
ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ
ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ: Ε. ΔΑΝΙΗΛ ΚΑΙ ΣΙΑ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΗΣ ΖΕΡΒΙΝΗΣ Ο.Ε.

ISBN 960-213-159-4
Copyright © 1990
by Ekdotike Athenon S.A.
1, Vissarionos St., 106 72 Athens
Printed and bound in Greece

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

Η Ἱερὰ Μονὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Θεοβαδίστου Ὅρους Σινᾶ, ἐγκλωβισμένη ἀνάμεσα στὰ γρανιτώδη ὄρη καὶ στὴν ἄξενη ἔρημο τῆς Χερσονήσου τοῦ Σινᾶ, ἀποτελεῖ τὸ πιὸ σημαντικὸ καὶ ἐνδιαφέρον Μοναστήρι τοῦ κόσμου, ἐνῶ συγχρόνως εἶναι μία θαυμαστὴ παρουσία θρησκευτικῆς, πνευματικῆς καὶ φιλάνθρωπης ζωῆς ποὺ συνεχίζεται ἐπὶ αἰῶνες. Ἀκόμη διὰ τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἀποτελεῖ θαυμαστὴ ἐπιβίωση, ποὺ ξεπερνᾶ τὰ ἀνθρώπινα μέτρα καὶ διαγράφει ἕνα ἄλλο ἑλληνορθόδοξο θαῦμα. Διότι στὸ Σινὰ οἱ Ἑλληνορθόδοξοι μοναχοὶ ἔγραψαν καὶ γράφουν ἱστορία.

Ἡ Χερσόνησος τοῦ Σινᾶ καὶ περισσότερο ἡ νότια περιοχή της ὑπῆρξε κόμβος διελεύσεως ἀνθρώπων καὶ προϊόντων ποὺ μετακινοῦνταν ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο ἢ τὶς παραλίες τῆς Αἰθιοπίας πρὸς τὴν Παλαιστίνη, τὴν «Γῆν τῆς Ἐπαγγελίας». Ὅλη ἡ Χερσόνησος ἐνωρὶς ὀνομάσθηκε Πετραία Ἀραβία, ἀπὸ τὴν κυριότερη πόλη της, ποὺ βρίσκεται στὴν Μεσόγειο, τὴν Πέτρα.

Μετὰ τὴν παύση τῶν διωγμῶν τῶν Χριστιανῶν ἀπὸ τὸ ἐπίσημο Ρωμαϊκὸ κράτος (ἀρχὲς 4ου αἰ.) ἡ ἐπιθυμία τελειώσεως καὶ ἡ ἔμπνευση μὲ νέα ἰδεώδη ὁδηγεῖ πολλοὺς σὲ ἀναζήτηση ἐρημικῶν τόπων γιὰ νὰ ἀφοσιωθοῦν ἀνετότερα στὴν μελέτη τῶν ἐγκοσμίων, στὴν ἀναζήτηση τοῦ θείου καὶ στὴν νήψη τῆς ψυχῆς. Ἐνωρὶς τόποι, ὅπως οἱ ἔρημοι τῆς Αἰγύπτου καὶ τῆς Συρίας προσελκύουν ἀναχωρητές. Ἀλλὰ οἱ ἱεροὶ τόποι τῆς Παλαιστίνης, ὅπου ἔζησεν ὁ Ἰησοῦς Χριστός, οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ πρῶτοι Χριστιανοὶ ἀποτελοῦν προκλητικότερους χώρους. Καὶ βεβαίως τὸ Σινὰ μὲ τὴν θαυμάσια ἱστορία του τῶν ἀποκαλυπτικῶν παρουσιῶν τοῦ Θείου κατὰ τὴν προχριστιανικὴ ἐποχὴ ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἔρημη καὶ αὐχμηρὴ περιοχή του ἀποτελεῖ ἰδεώδη τόπον γιὰ τὴν ἄσκηση καὶ τὴν ζωὴ τῶν ἀναχωρητῶν.

Ἐνωρὶς λοιπὸν ἡ περιοχή του κατακλύζεται ἀπὸ ἀναχωρητὲς ποὺ ἀσκοῦνται σὲ σπήλαια ἢ σὲ σκηνές. Ἀλλ᾽ ἐπίσης ἐνωρὶς ἀναφέρονται σφαγὲς καὶ ἀναιρέσεις μοναχῶν, ὅπως ἡ ἀναίρεση τῶν ὁσίων Πατέρων «ἐν Σινᾷ καὶ Ραϊθῷ» ἀπὸ τοὺς Ἀγαρηνούς, ἐπὶ Διοκλητιανοῦ ἢ ἡ σφαγὴ τῶν μοναχῶν στὴν Ραϊθὼ κατὰ τὴν ἐπιδρομὴ τῶν Βλεμμύων, ἀπὸ τὴν Ἀφρική. Ἡ μνήμη καὶ τῶν δύο περιπτώσεων τελεῖται τὴν 14η Ἰανουαρίου. Τὶς σφαγὲς αὐτὲς καὶ τὶς ἀναιρέσεις διηγοῦνται ὁ Ἀμμώνιος μοναχὸς καὶ ὁ Νεῖλος ἀσκητής, καθὼς καὶ ὁ Ἀναστάσιος μοναχὸς ὁ Σιναΐτης κατὰ τὸν 7ο αἰ. Ὅμως φαίνεται ὅτι οἱ διηγήσεις, ποὺ ἀποδίδονται στὸν Ἀμμώνιο καὶ στὸν Νεῖλο, εἶναι μεταγενέστερες. Πάντως, κατὰ τοὺς πρώτους χρόνους τοῦ ἀσκητικοῦ βίου στὸ Σινὰ οἱ μοναχοὶ πρέπει νὰ ταλαιπωρήθηκαν ἀπὸ ἐπιδρομὲς τῶν κατοίκων τῆς χερσονήσου, τῶν Ἀράβων Βεδουίνων, καὶ ἀπὸ τὶς ἐπιθέσεις ἀλλοεθνῶν, ὅπως ἦταν οἱ Βλέμμυες.

Περὶ τὸ 400 μ.Χ., ὁπότε ἡ εὐγενὴς δέσποινα ἀπὸ τὴν Γαλατία, ἡ ἁγία Συλβία (ἢ Αἰθερία), ἐπισκέφθηκε τοὺς Ἁγίους Τόπους καὶ τὸ Σινά, ὑπῆρχε ἡσυχία ἐκεῖ. Ἀπὸ τὴν διήγηση τῆς Αἰθερίας πληροφορούμαστε ὅτι ὑπῆρχε μικρὴ ἐκκλησία στὴν κορυφὴ τοῦ Σινᾶ, ἄλλη παρακάτω στὸ Χωρὴβ καὶ ἄλλη κοντὰ στὴν Βάτο μὲ ὡραιότατο παρακείμενο κῆπο. Ἡ ἐκκλησία κοντὰ στὴν Βάτο πρέπει νὰ εἶναι ἐκείνη ποὺ ἵδρυσε ἡ ἁγία Ἑλένη κατὰ τὴν παράδοση. Δυστυχῶς οἱ πληροφορίες μας γιὰ τὴν πρώιμη αὐτὴ περίοδο τῆς ἱστορίας τῆς Μονῆς εἶναι ἐλάχιστες. Γνωρίζουμε ὅτι ἐκκλησιαστικῶς τὸ κέντρο τῆς Χερσονήσου δὲν ἦταν ἀκόμη ἡ Μονή, ἀλλὰ ἡ Φαράν, ὅπου ἤδρευε ὁ ἐπίσκοπος τοῦ Σινᾶ καὶ ὅπου σώζονται ἐρείπια μεγαλοπρεποῦς βασιλικῆς καὶ ἄλλων κτισμάτων.

Γνωρίζουμε τὰ ὀνόματα δύο ἐπισκόπων Φαράν, τοῦ Μακαρίου, στὸν ὁποῖο γράφει ὁ αὐτοκράτωρ Μαρκιανὸς (τὸ 450), καὶ τοῦ Θεωνᾶ (*ἐλέῳ Θεοῦ πρεσβυτέρου καὶ ἀποκρισιαρίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους Σινᾶ καὶ τῆς ἐρήμου Ραϊθὼ καὶ τῆς κατὰ Φαρὰν ἁγίας ἐκκλησίας*), ὁ ὁποῖος τὸ 536 γράφει στὸν πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Μηνᾶ.

Ἀλλ᾽ ἡ κυρίως ἱστορία τῆς Μονῆς Σινᾶ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν ἵδρυση τοῦ μεγαλοπρεποῦς ναοῦ καὶ τὴν οἰκοδόμηση ἰσχυροῦ προστατευτικοῦ τείχους ἀπὸ τὸν Ἰουστινιανό. Ὁ αὐτοκράτωρ, ὑπακούων στὶς παρακλήσεις τῶν μοναχῶν τοῦ Σινᾶ, *ἐκκλησίαν ᾠκοδομήσατο, ἥνπερ τῇ Θεοτόκῳ ἀνέθηκεν... ταύτην δὲ τὴν ἐκκλησίαν οὐ κατὰ τοῦ ὄρους ἐδείματο τὴν ὑπερβολήν, ἀλλὰ παραπολὺ ἔνερθεν... εἰς δὲ τοῦ ὄρους τὸν πρόποδα καὶ φρούριον ὀχυρώτατον ὁ βασιλεὺς οὗτος ᾠκοδομήσατο φυλακτήριόν τε στρατιωτῶν ἀξιολογώτατον κατεστήσατο ὡς μὴ ἐνθένδε Σαρακηνὸς βάρβαρος ἔχῃ ἅτε τῆς χώρας ἐρήμου οὔσης... ἐσβάλλειν ὡς λαθραιότατα εἰς τὰ ἐπὶ Παλαιστίνης χωρία*, ὅπως διηγεῖται ὁ Προκόπιος. Διττὸς λοιπὸν ἦταν ὁ σκοπὸς τοῦ Ἰουστινιανοῦ: νὰ προστατεύσει ἀφ᾽ ἑνὸς τοὺς μοναχούς, οἱ ὁποῖοι αἰσθάνονταν ἀνασφαλεῖς ἐν μέσω τῶν βαρβάρων φυλῶν τῆς ἐρήμου, ἀλλὰ καὶ νὰ διασφαλίσει τὴν ἐπικοινωνία μεταξὺ Αἰγύπτου καὶ Παλαιστίνης ἀπὸ ἐπιδρομὲς καὶ νὰ ἀποτρέψει ἐπιβουλὴ πρὸς τὴν Παλαιστίνη. Ἦταν ἄρα καὶ στρατιωτικὸς ὁ λόγος τῆς ἐποικοδομήσεως τοῦ τείχους περὶ τὸν ναὸν τοῦ Σινᾶ.

Ὁ ναὸς καὶ τὸ τεῖχος πρέπει νὰ οἰκοδομήθηκαν μεταξὺ 548, ὁπότε πέθανε ἡ Θεοδώρα, σύζυγος τοῦ Ἰουστινιανοῦ, καὶ 565, ἔτος θανάτου τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Διότι ἐπιγραφὲς στὶς ὁριζόντιες δοκοὺς τῆς στέγης τοῦ ναοῦ ἀναφέρουν: *Ὑπὲρ σωτηρίας τοῦ εὐσεβεστάτου ἡμῶν βασιλέως Ἰουστινιανοῦ. Ὑπὲρ μνήμης καὶ ἀναπαύσεως τῆς γεναμένης ἡμῶν βασιλίδος Θεοδώρας.*

Γιὰ τὴν ἀνέγερση τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ τείχους, καθὼς καὶ τῶν ἄλλων πλησιοχώρων κτισμάτων, ὁ Ἰουστινιανὸς χρησιμοποίησε Ἕλληνα ἀρχιτέκτονα ἀπὸ τὴν γειτονικὴ πόλη τῆς Ἀιλὰ (τὴν σημερινὴ Ἐιλάτ, τὴν Ἄκαμπα), τὸν Στέφανο. Ἐπιγραφὴ σὲ δοκοὺς τῆς στέγης ἀναφέρει: *Κύριε ὁ Θεὸς ὁ ὀφθεὶς ἐν τῷ κόπῳ τούτῳ σῶσον καὶ ἐλέησον τὸν δοῦλον σου Στέφανον μαρτυρίου οἰκοδόμον καὶ τέκτονα Ἀιλήσιον καὶ Νόνας καὶ ἀνάπαυσον τὰς ψυχὰς τῶν τέκνων αὐτοῦ Γεωργίου, Σεργίου καὶ Θεοδώρας.* Ὁ Στέφανος γιὰ τὴν ἀνέγερση τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ τείχους χρησιμοποίησε τὸν σκληρὸ ἐρυθρὸ γρανίτη τῆς περιοχῆς.

Μὲ τὴν ἵδρυση τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ φρουρίου τοῦ συγκροτήματος ἀπὸ τὸν Ἰουστινιανὸ ἀρχίζει οὐσιαστικῶς ἡ κυρίως ἱστορία τῆς Μονῆς. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Προκόπιος: *Ἐν τῷδε τῷ Σινᾷ ὄρει μοναχοὶ ᾤκηνται οἷς ἔστω ὁ βίος ἠκριβωμένη τις μελέτη θανάτου, ἐρημίας τῆς σφίσι φιλτάτης ἀδεέστερον ἀπολαύουσι.* Ἔτσι ἀσφαλισμένοι τώρα οἱ Σιναΐτες μοναχοὶ μποροῦν νὰ ἀφοσιώνονται στὴν ἀγαπητή τους μελέτη θανάτου, δεδομένου ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ναὸ καὶ τὸ ἀσφαλὲς τεῖχος, δύναμη διακοσίων ἀνδρῶν μὲ τὶς οἰκογένειές τους, τοὺς ὁποίους ὁ Ἰουστινιανὸς μετέφερε ἀπὸ τὴν Θράκη καὶ τὴν Αἴγυπτο καὶ ἐγκατέστησε στὸ Σινά, ἀποτελοῦν τὴν στρατιωτικὴ ἀσφάλεια τῶν μοναχῶν ἀλλὰ καὶ τῆς διόδου Αἰγύπτου - Παλαιστίνης.

Ἡ ἀνέγερση τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ τείχους τῆς Ἱερᾶς Μονῆς ἀπὸ τὸν Ἰουστινιανό, ἀφιερωμένης κατ᾽ ἀρχὰς στὴν Θεοτόκο, τῆς ὁποίας σύμβολο ἦταν *ἡ φλεγομένη καὶ μὴ καιομένη Βάτος*, τὴν κατέστησε πλέον γνωστὴ καὶ ἀρχίζουν περισσότερες μαρτυρίες γι᾽ αὐτήν. Ὁ Ἀντώνιος ὁ ἐκ Πλακεντίας, ὁ ὁποῖος ἐπισκέφθηκε τὴν Μονὴ περὶ τὸ 570, ὁμιλεῖ γιὰ πολλοὺς μοναχούς, τρεῖς ἀββάδες, τὴν ἁγία Κορυφή, τὸ Χωρήβ, τὸ Μοναστήρι. Ἀξιόλογοι ἄνδρες γίνονται ἡγούμενοι, ὅπως ὁ Λογγῖνος, σύγχρονος μὲ τὴν ἀνέγερση τῆς Μονῆς, ὁ Ἀναστάσιος, ὁ κατόπιν πατριάρχης Ἀντιοχείας, ὁ περίφημος συγγραφεὺς Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, ὁ Γεώργιος, ἄλλος Ἀναστάσιος, ὁ περίφημος συγγραφεὺς τοῦ *Ὁδηγοῦ*. Τὸ Σινὰ καθίσταται εὐρύτερα γνωστό. Ὁ πάπας Γρηγόριος ὁ Διάλογος, ὁ Μέγας (590-604), στὸν ὁποῖον ἀποδίδεται ἡ Θεία Λειτουργία τῶν Προηγιασμένων, ἐνισχύει πολλαπλῶς τὴν Μονὴ μὲ διάφορα δῶρα, ἐνδύματα καὶ κτίζει νοσοκομεῖο στὸ Μοναστήρι, τὸ περίφημο «ξενοδοχεῖον».

Ἀλλὰ δυστυχῶς ἡ ζωὴ τῆς Μονῆς Σινᾶ ὀλιγόχρονη θὰ εἶναι ὑπὸ τὴν Βυζαντινὴ πολιτικὴ καὶ διοικητικὴ ἐξουσία. Ἐνωρὶς ἡ ἐξάπλωση τοῦ Μωαμεθανισμοῦ προχωρεῖ καὶ στὴν Πετραία Ἀραβία καὶ ὑποτάσσει τὴν Μονή. Ὅλοι οἱ Ἄραβες τῆς Χερσονήσου ἀλλὰ καὶ Χριστιανοί, προσῆλθαν στὸν Μωαμεθανισμὸ καὶ ἐξισλαμίσθηκαν. Ἀπέμεινε μόνον ἡ Μονὴ μὲ τοὺς μοναχούς της ὡς ἰσχυρὸ προπύργιο Χριστιανισμοῦ ἐν μέσω ἀλλοδόξων καὶ ἀλλοφύλων.

Οἱ Μωαμεθανοὶ γενικῶς σεβάσθηκαν τὴν Μονὴ καὶ δὲν ἔγινε ριζικὴ καταστροφή, ἀλλὰ μικρότερης ἐκτάσεως διαρπαγές. Σ' αὐτὸ συνετέλεσεν ὁ περίφημος *Ἀχτιναμές*, ἡ «διαθήκη» δηλαδὴ τοῦ Μωάμεθ, ὁ ὁποῖος προστάτευσε τοὺς μοναχοὺς καὶ τοὺς ἀπάλλαξε ἀπὸ πολλοὺς καὶ ἐπαχθεῖς φόρους. Ἂν καὶ ἀπὸ ὁρισμένους ἀμφισβητεῖται ἡ γνησιότητα τοῦ Ἀχτιναμέ, ὅμως τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸς ἔγινε πάντοτε σεβαστὸς ἀπὸ τοὺς Μωαμεθανοὺς ἡγεμόνες, τοὺς Ἄραβες κατ' ἀρχάς, τοὺς Τούρκους κατόπιν καὶ τοὺς Αἰγυπτίους, ἀποδεικνύει ὅτι οἱ Μουσουλμάνοι τὸν θεώρησαν γνήσιο.

Ὑπὸ τὴν ἀραβικὴ κατάκτηση, ἡ Μονὴ Σινᾶ συνεχίζει τὴν πνευματικὴ ζωή της. Σ' αὐτὸ συνετέλεσε, πλὴν τοῦ Ἀχτιναμέ, ἡ φιλανθρωπία τῶν μοναχῶν κυρίως μὲ τὴν διανομὴ τροφίμων στοὺς πτωχοὺς κατοίκους τῆς Χερσονήσου. Ἐλάχιστες εἶναι οἱ εἰδήσεις τὶς ὁποῖες ἔχουμε ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτή. Συναντοῦμε τὸν ἐπίσκοπο Φαρὰν Θεόδωρο, μονοθελήτη, καταδικασθέντα ἀπὸ τὴν ΣΤ´ Οἰκουμενικὴ Σύνοδο (680-681). Φαίνεται ὅτι ἐνωρὶς κατὰ τὸν 8ο αἰ. ἡ Μονὴ Σινᾶ ἀναδείχθηκε σὲ ἐπισκοπὴ καὶ κατόπιν ἀρχιεπισκοπή, μετὰ τὴν ὑποχώρηση τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴν Χερσόνησο καὶ τὴν κατάργηση τῆς ἐπισκοπῆς Φαράν. Ἦταν ἀναγκαία ἡ ἀνάδειξη τῆς Μονῆς Σινᾶ σὲ ἐπισκοπὴ (καὶ ἀρχιεπισκοπή), γιατὶ ὁ ἡγούμενός της ἀπομονωμένος μέσα στὴν ἔρημο, ὑπὸ μωαμεθανικὴ κατάκτηση, ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ χειροτονεῖ καὶ διακόνους καὶ ἱερεῖς γιὰ τὶς πνευματικὲς ἀνάγκες τῆς Μονῆς καὶ τῶν μετοχίων της στὴν Χερσόνησο τοῦ Σινᾶ καὶ ἀλλοῦ. Πρῶτον ἐπίσκοπο Σινᾶ συναντοῦμε τὸν Κωνσταντίνο μετασχόντα τῆς κατὰ τοῦ Φωτίου Συνόδου, τὸ 869. Ἄλλος ἐπίσκοπος Σινᾶ ἀναφέρεται ὁ Σολομών, πιθανῶς κατὰ τὸν 10ο αἰ. Ὁ ἐπισκοπικὸς κατάλογος δυστυχῶς εἶναι ἐλλιπής.

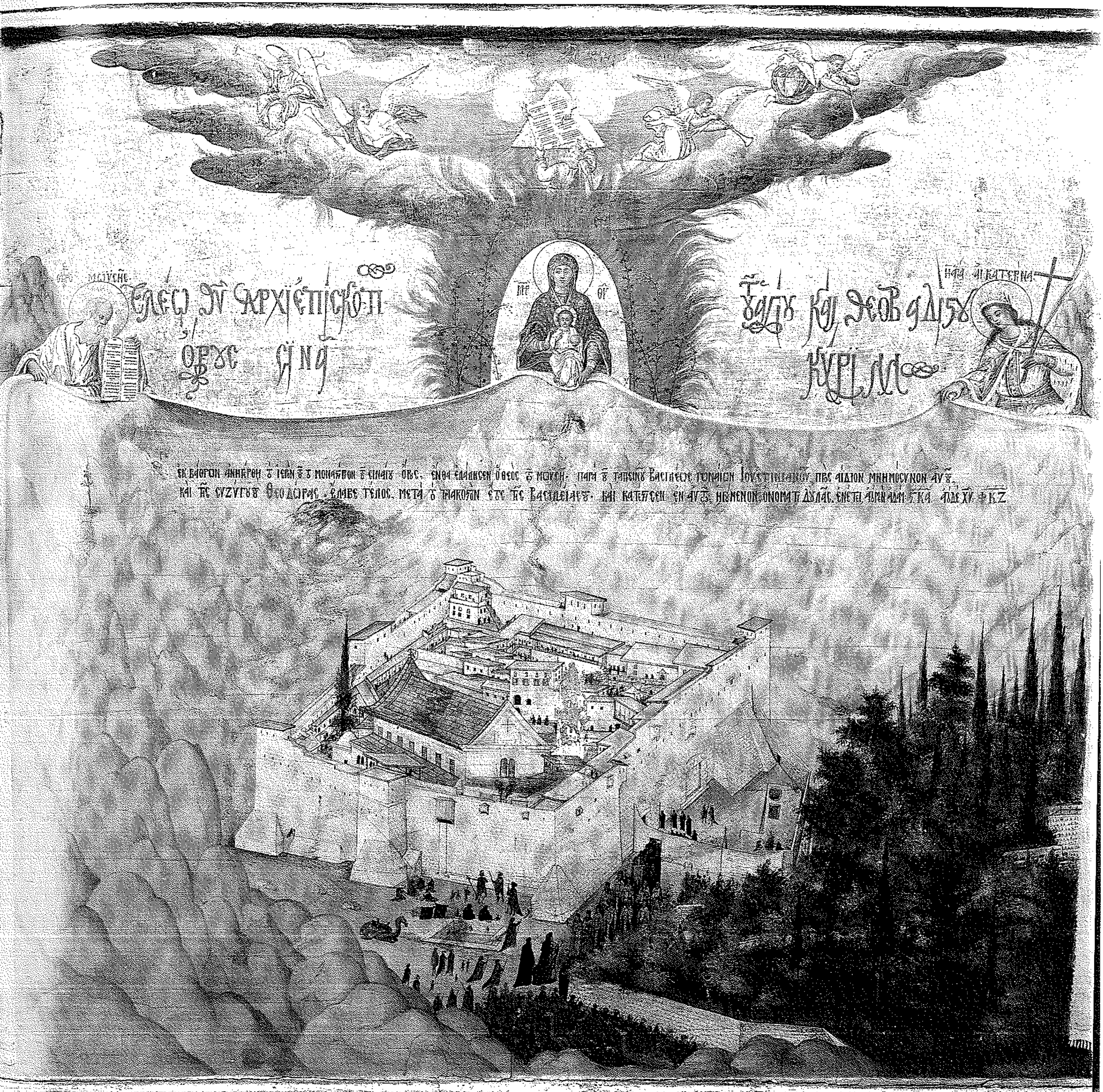
Τὸ Σινὰ καὶ ἡ Μονὴ καθίστανται εὐρύτερα γνωστὰ μὲ τὴν ἀνεύρεση τοῦ λειψάνου τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης, μάρτυρος ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια. Τὴν ἁγία Αἰκατερίνη γνωρίζει ἤδη κατὰ τὸν 10ο αἰ. ὁ Συμεὼν ὁ Μεταφραστής. Ἑπομένως ἡ παράδοση γιὰ τὴν μεταφορὰ τοῦ λειψάνου της στὸ ὄρος τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ἐντὸς τῆς Μονῆς πρέπει νὰ εἶχε διαμορφωθεῖ κατὰ τὸν 8ο καὶ τὸν 9ο αἰ. Ἐξάλλου, στὶς ἀρχὲς τοῦ 11ου αἰ. ὁ Σικελιώτης Σιναΐτης μοναχὸς Συμεὼν ὁ Πεντάγλωσσος μεταφέρει λείψανα τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης στὴν Δύση. Ἔτσι διαδίδεται ὁ θρύλος καὶ ἡ λατρεία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης στὴν Δύση καὶ ἡ Μονὴ Σινᾶ ἀποκτᾶ μεγαλύτερη φήμη. Μὲ τὴν κίνηση τοῦ Συμεῶνος τοῦ Πενταγλώσσου ἀρχίζουν προσφορὲς ἀφιερωμάτων στὴν Μονὴ ἀπὸ ἡγεμόνες τῆς Δύσεως, ἐνῶ ἡ Μονὴ ἀποκτᾶ τὰ πρῶτα μετόχιά της στὴν Νορμανδία.

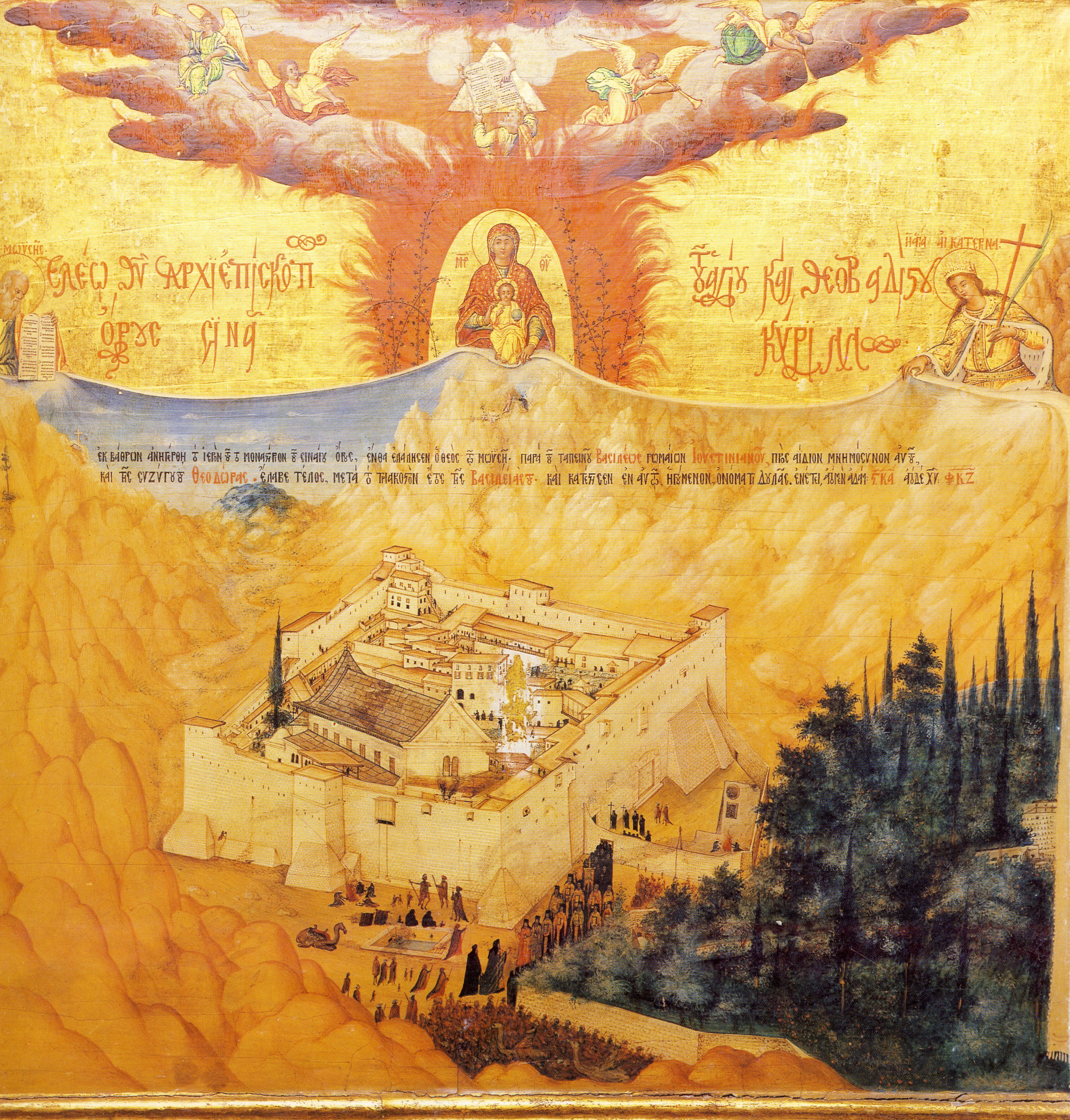
Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ μετονομάζεται πλέον ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ πρὸς τιμὴν τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης, ἐνῶ ἡ Θεοτόκος τιμᾶται ἰδιαιτέρως μὲ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Βάτου, ἡ δὲ ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ (καθολικοῦ τῆς Μονῆς) ἀπὸ τὸν Ἰουστινιανὸ στὴν Μεταμόρφωση τοῦ Κυρίου ὑπενθυμίζεται μὲ τὸ ψηφιδωτὸ (βλ. Ψηφιδωτά, εἰκ. 2). Ἔκτοτε ἡ ἱστορία τῆς Μονῆς γνωρίζεται ὡς ἱστορία τῆς Μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης.

Ἡ ζωὴ μὲ τοὺς Μωαμεθανούς, παρὰ τὴν ὕπαρξη τοῦ Ἀχτιναμὲ δὲν εἶναι εὔκολη, ἰδίως κατὰ τοὺς διωγμοὺς τῶν Χριστιανῶν ἐπὶ τοῦ χαλίφου Χακὴμ (996-1020). Κατὰ τὴν περίοδο 1101-1106 φαίνεται ὅτι ἐξ ἀνάγκης μετατράπηκε παλαιὸ χριστιανικὸ κτίσμα, ἡ τράπεζα, σὲ τζαμί. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ἀντιμετωπίσθηκε ἡ ἀπειλὴ ἰδίως τῶν Μαμελούκων, ἀλλὰ καὶ ἐκδόθηκαν νέοι ὁρισμοὶ εὐνοϊκοὶ γιὰ τὸ Σινά, ἕως ὅτου τὸ 1517 ἡ Αἴγυπτος καὶ τὸ Σινὰ περιέρχονται ὑπὸ τὴν κυριαρχία τῶν Τούρκων.

Ἐν τῶ μεταξὺ οἱ ἐνέργειες τοῦ Συμεῶνος τοῦ Πενταγλώσσου, ποὺ κατέστησε γνωστὸ τὸ Σινὰ στὴν Δύση, ἀπέδωσαν καρπούς. Ὁ πάπας καὶ ἡγεμόνες τῆς Δύσεως ἐνδιαφέρο-

Ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ, ζωγραφημένη στὴν πλάτη τοῦ ἀρχιερατικοῦ θρόνου, στὸ κεντρικὸ κλίτος τοῦ καθολικοῦ. Ἔργο τοῦ ζωγράφου Ἰωάννη Κορνάρου. Τέμπερα. 18ος αἰώνας.


Ο ΠΡΟΦ. ΜΩΥΣΗΣ
ἘΛΕΕΙ ΘΥ ἈΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ὈΡΟΥΣ ΣΙΝΑ
ΜΡ ΘΥ
ἉΓΙΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΔΙΣΤΟΥ ΚΥΡΙΛΛΟΥ
Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ
ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΑΝΗΓΕΡΘΗ Η ΙΕΡΑ ΑΥΤΗ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ ΤΟΥ ΣΙΝΑΙΟΥ ΟΡΟΥΣ, ΕΝΘΑ ΕΛΑΛΗΣΕΝ Ο ΘΕΟΣ ΤΩ ΜΩΥΣΗ· ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΡΩΜΑΙΩΝ ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΥ ΠΡΟΣ ΑΙΔΙΟΝ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ ΑΥΤΟΥ,
ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΖΥΓΟΥ ΘΕΟΔΩΡΑΣ. ΕΛΑΒΕ ΤΕΛΟΣ, ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΝ ΕΤΟΣ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΑΥΤΟΥ· ΚΑΙ ΚΑΤΕΣΤΗΣΕΝ ΕΝ ΑΥΤΩ ΗΓΟΥΜΕΝΟΝ, ΟΝΟΜΑΤΙ ΔΟΥΛΑΣ. ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΠΟ ΑΔΑΜ ϚΚΑ ΑΠΟ ΔΕ ΧΥ ΦΚΖ


ΜΩΥΣΗΣ
ΕΛΕΩ ΘΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠ ΟΡΟΥΣ ΣΙΝΑ
ΜΡ ΘΥ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΔΙΣΤΟΥ ΚΥΡΙΛΛ
Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ
ἐκ βάθρων ἀνηγέρθη τὸ ἱερὸν τοῦ τὸ μοναστήριον τοῦ Σιναίου ὄρους, ἔνθα ἐλάλησεν ὁ Θεὸς τῷ Μωϋσῇ· παρὰ τοῦ ταπεινοῦ βασιλέως Ῥωμαίων Ἰουστινιανοῦ, πρὸς ἀΐδιον μνημόσυνον αὐτοῦ,
καὶ τῆς συζύγου Θεοδώρας. ἔλαβε τέλος, μετὰ τὸ τριακοστὸν ἔτος τῆς βασιλείας αὐτοῦ· καὶ κατέστησεν ἐν αὐτῷ ἡγούμενον, ὀνόματι Δουλᾶς. ἐν ἔτει, ἀπὸ μὲν Ἀδάμ· ςΚΑ ἀπὸ δὲ Χυ· ΦΚΖ

νται γιὰ τὸ Σινά, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ σχίσμα ποὺ χώρισε τὶς Ἐκκλησίες εἶχε ἐπιπτώσεις ἀλλ᾽ ὄχι τόσον σημαντικὲς ὥστε νὰ βλάψει τὸ Σινά. Ὁ πάπας Ὀνώριος Γ΄, μὲ βούλλα του, τὸ 1217, πρὸς τὸν ἐπίσκοπο Σινᾶ Συμεὼν ἀναλαμβάνει ὑπὸ τὴν προστασία του ὁλόκληρη τὴν κτηματικὴ περιουσία τοῦ Σινᾶ, ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀνατολὴ (Αἴγυπτο, Χερσόνησο Σινᾶ, Παλαιστίνη, Συρία, Κρήτη, Κύπρο, Κωνσταντινούπολη). Τὸ παράδειγμα τοῦ Ὀνωρίου Γ΄ ἀκολούθησαν καὶ ἄλλοι πάπες, οἱ ὁποῖοι προικοδότησαν τὸ Σινὰ μὲ βοῦλλες εὐεργετικὲς καὶ ἀφιερώσεις, ὅπως π.χ. ὁ Γρηγόριος Ι΄ (1271-1276) καὶ ὁ Ἰωάννης ΚΒ΄ (1316-1334).

Ἀλλὰ μεγάλη εὐεργεσία ὑφίστατο τὸ Σινὰ ἐξ ἀφορμῆς τῶν μετοχίων του στὴν Κρήτη, γιὰ τὰ ὁποῖα οἱ Ἑνετοὶ ἐξασφαλίζουν προνόμια καὶ προστασία. Οἱ Σιναΐτες ἀπαλλάσσονται ἀπὸ φόρους, ἀγγαρεῖες, ἄλλες ἐνοχλήσεις, ἐνῶ τοὺς ἀναγνωρίζεται δικό τους πλοῖο καὶ ἡ δυνατότητα ἐξαγωγῆς προϊόντων ἀπὸ τὴν Κρήτη χωρὶς νὰ καταβάλλονται φόροι. Στὸν ὑπ. ἀριθ. 246 κώδικα τῆς Μονῆς Σινᾶ ἔχουν ἀντιγραφεῖ ἔγγραφα-ἀποφάσεις τῆς Ἑνετικῆς ἀρχῆς χρονολογημένα ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς Ἑνετοκρατίας τῆς Κρήτης (1212) ἕως τὸ τέλος τῆς Ἑνετικῆς κυριαρχίας (1669) καὶ παρακολουθοῦμε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Βενετίας γιὰ τὸ Σιναϊτικὸ μετόχι στὸν Χάνδακα τῆς Κρήτης.

Παρ᾽ ὅλον ὅτι τὸ Σινὰ βρέθηκε ἐνωρίτατα ἐκτὸς τῆς κυριαρχίας τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, ὅμως οἱ δεσμοί του μὲ τὸ Βυζάντιο ὑπῆρξαν ἀκατάλυτοι. Δὲν εἶναι μόνον οἱ δεσμοὶ μὲ τὴν κορυφὴ τῆς Ὀρθοδοξίας, τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν Βυζαντινὴ πολιτικὴ διοίκηση, ἔστω καὶ μὲ διακριτικότητα καὶ πολλὲς φορὲς ἐμμέσως γιὰ νὰ μὴν ἐρεθίζονται οἱ κυρίαρχοι Μουσουλμάνοι. Σιναΐτες μοναχοὶ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὴν Βυζαντινὴ πολιτεία ὡς ἐνδιάμεσοι γιὰ τὴν προώθηση διαφόρων ζητημάτων, ὅπως ὁ Γεώργιος Σιναΐτης, ποὺ ἀποστέλλεται ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Κομνηνὸ ὡς πρέσβυς στὸν Βαλδουΐνο Γ΄, βασιλέα Ἱεροσολύμων. Ὁ Ἰωάννης Βατάτζης ἀποδεδειγμένως βοήθησε τὸ Σινά, ἐνῶ φαίνεται ὅτι τὸ ἴδιο ἔπραξε καὶ ὁ Μιχαὴλ Η΄ ὁ Παλαιολόγος. Ἀργότερα ὁ πατριάρχης Γεώργιος Σχολάριος ἐπιλαμβάνεται θεμάτων ποὺ ἀφοροῦν στὸ Σινά.

Μὲ τὴν κατάκτηση τοῦ Σινᾶ ἀπὸ τοὺς Τούρκους, ἀξιόλογος Ἕλληνας, ποὺ εἶχε ἰσχὺ στὸν Σουλτάνο, ὁ Τσερνοτάμπεης, βοήθησε γιὰ τὴν ἀνανέωση τῶν προνομίων ὑπὲρ τῆς Μονῆς. Τὸ 1517 ὁ Τσερνοτάμπεης ἐνήργησε ὥστε οἱ Σιναΐτες νὰ παρουσιάσουν στὸν σουλτάνο Σελήμ, ποὺ βρισκόταν στὸ Κάιρο, τὸν Ἀχτιναμὲ καὶ ἔτσι νὰ ἐξασφαλισθοῦν τὰ περαιτέρω προνόμια. Ὅμως ὁ Σελὴμ παρέλαβε τὸ πρωτότυπο τοῦ Ἀχτιναμὲ στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ φαίνεται ὅτι σώζεται ἀκόμη στὰ ἐκεῖ Ἀρχεῖα. Ἐξάλλου, μὲ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς κατακτήσεως τῆς Μεσογειακῆς Ἀνατολῆς ἀπὸ τοὺς Τούρκους καὶ τὴν ἑνοποίηση τοῦ χώρου ὑπὸ τὴν κυριαρχία τους, τὸ Σινὰ βρέθηκε ἐντὸς τῆς ἑνοποιημένης Ὀρθοδοξίας καὶ ἑπομένως εἶχε ἀκώλυτες προσβάσεις καὶ πρὸς τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ πρὸς τὰ ἄλλα πατριαρχεῖα τῆς Ἀνατολῆς. Κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ ἀναπτύσσεται ἐπίσης μεγάλως ἡ δράση τῶν ἀρχιεπισκόπων τοῦ Σινᾶ, οἱ ὁποῖοι κατὰ τὸ μέγιστο μέρος τοῦ χρόνου τους διέμεναν εἴτε στὸ μετόχι τῆς Τζουβανίας (στὸ Κάιρο) γιὰ νὰ βρίσκονται σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὶς Ἀρχές, εἴτε περιόδευαν στὴν Ἀνατολὴ καὶ μάλιστα στὶς Ἡγεμονίες τῆς Βλαχίας καὶ τῆς Μολδαβίας καὶ στὴν Ὀρθόδοξη Ρωσία. Ἀναφαίνονται μορφὲς Σιναϊτῶν μοναχῶν ἀρχιεπισκόπων καὶ μάλιστα Κρητῶν κατὰ τὸν 18ο αἰ. κυρίως, ὅπως ὁ Νικηφόρος Μαρθάλης ὁ Γλυκὺς (1728-1747), ὁ Κωνστάντιος (1748-1759), ὁ Κύριλλος ὁ Κρὴς (1759-1790).

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀναπτύσσονται ἰδιαιτέρως σχέσεις μὲ τοὺς ἡγεμόνες τῆς Βλαχίας καὶ τῆς Μολδαβίας. Τὸ Σινὰ ἀποκτᾶ σημαντικὰ μετόχια στὴν σημερινὴ Ρουμανία, ἐνῶ σπουδαίως ἐνισχύουν τὸ Σινὰ οἱ ἡγεμόνες Βασίλειος Λοῦπος, ὁ Ἰωάννης Κωνσταντῖνος Μπασαράμπας, ὁ Μιχαὴλ Καντακουζηνὸς καὶ ἄλλοι.

Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ἐκστρατείας τοῦ Μ. Ναπολέοντος στὴν Αἴγυπτο τὸ Σινὰ μεγάλως ὠφελήθηκε. Διότι ὁ Ναπολέων ὄχι μόνο βοήθησε στὴν ἀνοικοδόμηση τοῦ βορείου τείχους τῆς Μονῆς, ποὺ εἶχε καταπέσει ὕστερα ἀπὸ μακρὰ καὶ ραγδαία βροχὴ κατὰ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1798, ἀλλὰ ἐξέδωσε τὴν 8η Δεκεμβρίου 1798 εἰδικὸ θέσπισμα, μὲ τὸ ὁποῖο διασφάλιζε τὰ προνόμια τῶν Σιναϊτῶν καὶ ἐπέτρεπε σ᾽ αὐτοὺς τὴν ἐλευθεροκοινωνία καὶ τὴν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὰ διάφορα οἰκονομικὰ βάρη.

Κατὰ τὸν 19ο αἰ. καὶ πρὸς τὸ τέλος τῆς ᾽Οθωμανικῆς κυριαρχίας στὸ Σινὰ ἡ Μονὴ διαταράχθηκε ἀπὸ ἐσωτερικὲς ἔριδες γιὰ τὶς ὁποῖες πολλὲς φορὲς δὲν ἦταν ὑπεύθυνη αὐτή, ἀλλὰ οἱ ἔξωθεν ἐπεμβάσεις. Τότε, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, συνέβη καὶ ἡ ὑφαρπαγὴ τοῦ περίφημου *Σιναϊτικοῦ Κώδικος* ἀπὸ τὸν K. Tischendorf μὲ τὴν συγκατάθεση τοῦ Ρώσου πανσλαβιστοῦ πρεσβευτοῦ στὴν Κωνσταντινούπολη N. Ignatiev. Κατὰ τὴν ᾽Αγγλοαιγυπτιακὴ διοίκηση ἡ Μονὴ Σινᾶ, μὲ τὶς ἐνέργειες τῶν μεγάλων μορφῶν τῶν ἀρχιεπισκόπων της Πορφυρίου Α΄, Β΄ καὶ Γ΄ κατόρθωσε νὰ ἐπιβιώσει ἂν καὶ οἱ διεθνεῖς συνθῆκες, κυρίως ὅσον ἀφορᾶ στὰ μετόχια τῆς Μονῆς στὴν Ρουμανία καὶ στὴν Ρωσία, δὲν ἐπέτρεψαν τὴν διάσωσή τους.

῾Υπ᾽ αὐτὲς τὶς πολυποίκιλες συνθῆκες ἡ Μονὴ Σινᾶ ἦταν ὑποχρεωμένη νὰ ἔχει εὐέλικτη διοίκηση. ᾽Ακολουθεῖ βεβαίως τὸ λειτουργικὸ Τυπικὸ τοῦ ῾Αγίου Σάββα τῆς Παλαιστίνης, ἀλλὰ προσαρμοσμένο στὸν ἰδιάζοντα ρυθμὸ τῆς ἐρήμου. ῾Η κεφαλὴ τῆς διοικήσεως, ὁ ἡγούμενος τῆς Μονῆς, ἔπρεπε νὰ καταστεῖ (ἀρχι)ἐπίσκοπος γιὰ νὰ ἀντεπεξέρχεται στὶς ἀνάγκες χειροτονιῶν ἱερέων. ῞Ομως δεσμευόταν ἀπὸ τὴν ῾Ιερὰ Σύναξη, ἡ ὁποία ἀποφαίνεται ἐπὶ σοβαροτάτων ζητημάτων πίστεως καὶ κανονικῆς τάξεως. Μεγάλως ἀναπτύχθηκε τὸ διακόνημα τοῦ «Οἰκονόμου» τῆς Μονῆς, ἀλλὰ καὶ τῶν Οἰκονόμων τῶν διαφόρων μετοχίων, οἱ ὁποῖοι μεριμνοῦσαν γιὰ τὴν ἀξιοποίησή τους καὶ γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῆς Μονῆς ἀπὸ αὐτά.

῾Ο Δικαῖος ἀντικαθιστᾶ τὸν ἀρχιεπίσκοπο ἀπουσιάζοντα καὶ ρυθμίζει τὴν πνευματικὴ κατάρτιση τῶν μοναχῶν. ῾Ο Σκευοφύλαξ ἔχει τὴν εὐθύνη τῶν κειμηλίων τῆς Μονῆς καὶ τῆς εὐπρέπειας τῆς ἐκκλησίας βοηθούμενος καὶ ἀπὸ τὸν βιβλιοθηκάριο τῆς πολύτιμης Βιβλιοθήκης χειρογράφων. ῾Η χειροτονία τοῦ ἀρχιεπισκόπου γίνεται ἀπὸ τὸν πατριάρχη ῾Ιεροσολύμων καὶ ἡ φήμη του μνημονεύεται. ῞Ομως ἡ ῾Ιερὰ Μονὴ τοῦ Σινᾶ εἶναι αὐτοδέσποτη καὶ ἀνεξάρτητη· ἔχει μόνον τὴν πνευματικὴ ἀναφορὰ στὸν πατριάρχη ῾Ιεροσολύμων. Παραλλήλως ἀπὸ τὸ μετόχι τοῦ Καΐρου ρυθμίζονται τὰ ἀνακύπτοντα ζητήματα σχέσεων μὲ τὸ Αἰγυπτιακὸ κράτος. Μὲ αὐτὸ τὸ εὐέλικτο διοικητικὸ σύστημα ἡ Μονὴ κατορθώνει νὰ ἀντεπεξέρχεται στὰ ποικίλα προβλήματα, ποὺ δημιουργοῦν ἡ ἀπόσταση καὶ ἡ ἕδρα της στὴν ἔρημο ἀλλὰ καὶ ἡ ἐξάρτησή της ἀπὸ ἀλλοεθνεῖς καὶ ἀλλόθρησκες διοικήσεις.

Παρὰ τὴν διοίκηση, ἐκεῖνα ποὺ πάρα πολὺ ἐπέδρασαν στὴν ἐπιβίωση τῆς Μονῆς, εἶναι ἡ φιλανθρωπία καὶ ἡ πνευματικότητα τῶν Σιναϊτῶν. Μὲ ἀφάνταστη δραστηριότητα φροντίζουν νὰ παρέχουν ψωμί, ἄλευρα, ρύζι, ἄλλα τρόφιμα καὶ ἰατρικὴ περίθαλψη ἀκόμη καὶ σήμερα στοὺς ῎Αραβες Βεδουίνους. Αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς κατοίκους τοῦ Σινᾶ, ἀλλοθρήσκους Μουσουλμάνους, αὐτὴ ἡ φιλανθρωπία, ἡ ὁποία δὲν συνδυάζεται καὶ μὲ προσηλυτιστικὴ δραστηριότητα — γιατὶ ἡ Μονὴ δὲν ἐπεμβαίνει καὶ δὲν ἐπηρεάζει τὴν θρησκευτικὴ ζωὴ τῶν Βεδουίνων — συνετέλεσε στὸν σεβασμὸ τῶν Μουσουλμάνων κατακτητῶν τοῦ Σινᾶ πρὸς τὴν Μονή.

᾽Αλλὰ δὲν εἶναι μόνον ἡ φιλανθρωπία ποὺ συνέτεινε στὸν σεβασμὸ πρὸς τὴν Μονή. ῾Η πνευματικότητα τῶν Σιναϊτῶν ἀνέδειξε τὸ Σινὰ σὲ πανορθόδοξο πνευματικὸ κέντρο ἀσκητικῆς ζωῆς. Μεγάλες μορφὲς μοναχικοῦ βίου ἀναδείχθηκαν στὴν ἔρημο καὶ στὴν Μονὴ τοῦ Σινᾶ, ὅπως ὁ ᾽Ιωάννης τῆς Κλίμακος, ὁ ᾽Αναστάσιος ὁ Σιναΐτης, ὁ Γρηγόριος ὁ Σιναΐτης, ὁ Φιλόθεος Κόκκινος, πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως κ.ἄ. Αὐτὴ ἡ πνευματικότητα συνδυαζομένη μὲ τὴν φιλανθρωπία, τὴν προσαρμοστικότητα καὶ τὴν εὐελιξία στὶς νέες καταστάσεις συνετέλεσαν, ὥστε ἡ ῾Ιερὰ Μονὴ τῆς ῾Αγίας Αἰκατερίνης τοῦ Θεοβαδίστου ῎Ορους Σινᾶ νὰ συνεχίσει τὴν παράδοση τοῦ μεγάλου μοναχικοῦ κέντρου τοῦ ᾽Ιουστινιανοῦ καὶ νὰ διατηρηθεῖ ὡς προπύργιο τοῦ ῾Ελληνισμοῦ καὶ τῆς ᾽Ορθοδοξίας ἐν μέσω ἀλλοφύλων καὶ ἀλλοθρήσκων σὲ ἄξενη καὶ ἔρημη γῆ, τὴν ὁποία ὅμως οἱ Σιναΐτες μετέβαλαν εἰς ἀγαπητὸν «Οἶκον Κυρίου».

ΕΙΚΟΝΕΣ

Ευλαβεῖς προσκυνητές, ποὺ πορεύονταν στὸ Σινὰ ἀπὸ Ἀνατολὴ καὶ Δύση, μιλοῦν στὰ «Ὁδοιπορικὰ» τους γιὰ τὰ ἀριστουργήματα τῆς Ἱερᾶς Μονῆς καὶ εἰδικὰ γιὰ τὶς εἰκόνες. Ὁρισμένοι μνημονεύουν θαυματουργὲς εἰκόνες, ποὺ βρίσκονταν ἢ στὸ εἰκονοστάσιο ἢ στὸ προσκυνητάριο ἢ στοὺς τοίχους τῆς βασιλικῆς ἢ ἀκόμη καὶ στὰ διάφορα παρεκκλήσια, ποὺ σημείωναν τὴν ἀνάβαση στὴν κορυφή. Ἄλλοι ἐντυπωσιάσθηκαν ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῶν μηνολογίων, ποὺ ἦταν στοὺς κίονες τοῦ μεσαίου κλίτους τοῦ καθολικοῦ ἐπάνω ἀπὸ λειψανοθῆκες ἁγίων.

Πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς προσκυνητὲς ἔφερναν μαζί τους μὲ δέος μία εἰκόνα ζωγραφημένη σὲ μακρινὴ χώρα, ὡς δῶρο πρὸς τὴ Μονή, ἀφιέρωμα εἴτε γιὰ κάποια χάρη γιὰ τὴν ὁποία παρακαλοῦσαν τὴν ἁγία Αἰκατερίνη, εἴτε ὡς προσφορὰ εὐχαριστίας γιὰ τὴν εὐλογία, ποὺ εἶχαν ἤδη δεχθεῖ ἀπὸ τὴ Μεγαλομάρτυρα. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἀφιέρωναν εἰκόνες στὴ Μονή, ὡς σύμβολα τῆς αἰώνιας παρουσίας τοῦ ἀφιερωτῆ στὸν ἱερὸ χῶρο. Ἀλλὰ οἱ εἰκόνες, ποὺ δεχόταν ἡ Μονή, δὲν ἦταν ὅλες ἀφιερώματα. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ, ὅταν ἱδρύθηκε τὸ Μοναστήρι, εἰκόνες θὰ εἶχαν σταλεῖ ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη γιὰ τὶς λειτουργικὲς ἀνάγκες τῶν μοναχῶν. Γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους Σιναΐτες μοναχοὶ θὰ εἶχαν ἐπίσης ζωγραφήσει εἰκόνες. Γιὰ τοὺς μοναχοὺς καὶ τοὺς εὐλαβεῖς προσκυνητὲς ὅλες αὐτὲς οἱ εἰκόνες δὲν ἦταν οὔτε ἔργα τέχνης, ποὺ θὰ ἐπιδεικνύονταν γιὰ τὴν αἰσθητική τους ἀξία, οὔτε μαρτυρίες τῆς κοινωνικῆς καταστάσεως τοῦ δωρητῆ. Ἦταν ἀντικείμενα λατρείας, ποὺ ἀντικαθρέφτιζαν τὸ κάλλος καὶ τὴ λαμπρότητα τοῦ Θεοῦ.

Ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τοὺς πιστοὺς εἶχε ὁ λειτουργικὸς ρόλος τῆς εἰκόνας. Ἐνῶ οἱ μοναχοὶ εἶχαν διακοσμήσει τὸ Ἱερὸ τοῦ καθολικοῦ μὲ ὡραιότατα ψηφιδωτά, εἶχαν ἀφήσει ἐλεύθερους τοὺς τοίχους γιὰ νὰ δεχθοῦν εἰκόνες. Οἱ εἰκόνες μεγάλων διαστάσεων εἶχαν ἀναρτηθεῖ μονίμως στοὺς τοίχους, ἐνῶ ἀπὸ τὶς μικρὲς βαλμένες σὲ σειρὲς μποροῦσε ἡ κάθε μία, σύμφωνα μὲ τὶς ἑκάστοτε ἀνάγκες, νὰ μεταφερθεῖ στὸ προσκυνητάριο.

ΠΡΩΙΜΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΟ ΣΙΝΑ ΑΠΟ ΤΟΝ 6ο ΩΣ ΤΟΝ 11ο ΑΙΩΝΑ

Η ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΠΡΩΙΜΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Ἡ λατρεία τῶν εἰκόνων, ποὺ συνδέεται στενὰ μὲ τὴ λατρεία τῶν μαρτύρων, εἶχε ἤδη ἀρχίσει στὴν Παλαιοχριστιανικὴ ἐποχή, παρὰ τὶς διάφορες θεολογικὲς ἀντιδράσεις. Χρειάσθηκε ἀρκετὸς χρόνος, ὥσπου νὰ δεχθεῖ ἡ Ἐκκλησία τὴ θρησκευτικὴ παράσταση, γενικά, ὡς οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς νέας πίστης. Τὸν 6ο αἰ. εἶχε κιόλας ἑδραιωθεῖ ἡ λατρεία τῶν εἰκόνων καὶ πρὸ πάντων τῶν ἀχειροποιήτων. Λίγο ἀργότερα, γιὰ διάφορες αἰτίες προκλήθηκε ἡ γνωστὴ εἰκονοκλαστικὴ κρίση, ποὺ ἄρχισε τὸ 726 καὶ κράτησε περίπου 120 χρόνια. Τὰ διατάγματα ὅμως τῶν εἰκονοκλαστῶν Βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων δὲν ἴσχυαν γιὰ τὸ Σινά, γιατὶ ἀπὸ τὸ 640 περίπου ἡ Μονὴ βρισκόταν σὲ Ἰσλαμικὴ περιοχή.

Στὴν περίοδο αὐτή, ὅταν στὸ Βυζάντιο οἱ εἰκόνες καταστρέφονταν καὶ οἱ εἰκονολάτρες ὑπέφεραν τρομερὰ βασανιστήρια, τὸ Σινὰ καὶ οἱ γειτονικὲς περιοχές, ἰδιαίτερα ἡ Παλαιστίνη, συνέχισαν νὰ «παράγουν» εἰκόνες. Στὴν Παλαιστίνη ὑπῆρχε σχολὴ ἁγιογράφων τῆς ὁποίας κέντρο θὰ ἦταν τὰ Ἱεροσόλυμα. Ἐκεῖ βρισκόταν ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σάββα, ὅπου ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς κήρυξε τὸν πόλεμο ἐναντίον τῶν εἰκονοκλαστῶν, καὶ ἔγραψε τὸ περίφημο ἔργο του γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῶν εἰκόνων. Δὲν ὑπάρχει καμμία ἄλλη συλλογὴ εἰκόνων ἐκτὸς Σινᾶ, ποὺ νὰ ἐπιτρέπει τὴ μελέτη τους χωρὶς διακοπὴ ἀπὸ τὸν 6ο αἰ. ὣς σήμερα. Οἱ παλαιότερες εἰκόνες, ποὺ σώζονται καὶ χρολονογοῦνται πρὶν ἀπὸ τὴν εἰκονοκλαστικὴ κρίση, εἶναι ἐγκαυστικὲς καὶ ἀνήκουν στὴ συλλογὴ τοῦ Σινᾶ. Οἱ ζωγράφοι ἀνεμίγνυαν τὶς σκόνες τῶν χρωμάτων μὲ κερὶ καὶ σχημάτιζαν μικρὰ πλακάκια, τὰ ὁποῖα, ὅταν ἐπρόκειτο νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν, ἔλιωναν ἐπάνω σὲ ζεστὲς παλέττες καὶ ζωγραφοῦσαν στὸ σανίδι. Ἐπειδὴ ὅμως τὸ κερὶ πάγωνε γρήγορα, τὸ σιδέρωναν ἀπὸ ἐπάνω μ᾽ ἕνα πυρωμένο μυστράκι, καὶ μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ δημιουργοῦσαν τὶς διάφορες χροιὲς τῶν χρωμάτων. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶχε μεγάλη διάδοση στὴν Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ καὶ χρησιμοποιήθηκε ἰδίως στὰ πορτραῖτα, ποὺ τοποθετοῦσαν ἐπάνω στὶς μούμιες οἱ Αἰγύπτιοι. Τὴν ἐγκαυστικὴ εἰκόνα ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος τὴν ὀνομάζει *κηρόχυτον γραφήν.*

Ὁ θρίαμβος τῆς Ὀρθοδοξίας τὸ 843 καὶ ἡ ἀναστήλωση τῶν εἰκόνων, δὲν εἶχε μεγάλη ἐπίδραση στὸ Σινά. Εἰκόνες τοῦ 9ου καὶ τοῦ 10ου αἰ. δὲν εἶναι πολυάριθμες. Ἀντίθετα, μεγάλος ἀριθμὸς εἰκόνων-μηνολογίων ἀνήκει στὸν 11ο αἰ. Τὰ μηνολόγια αὐτὰ ἔχουν μικροσκοπικὲς σκηνὲς καὶ μορφὲς ἁγίων καὶ ἐπιγραφές, ποὺ φανερώνουν τὸν δεσμό τους μὲ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Πρόκειται γιὰ ἐξαίρετα δείγματα τῆς ἀλληλεξάρτησης τῶν καλλιτεχνικῶν μέσων καὶ τῆς σπουδαιότητας τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων γιὰ τὴ διάδοση θεμάτων καὶ τεχνοτροπιῶν. Οἱ εἰκόνες τῶν ἑπόμενων αἰώνων ἀντανακλοῦν τὶς καλλιτεχνικὲς καὶ ἱστορικὲς ἀλλαγὲς στὸ Βυζάντιο καί, εἰδικότερα, στὸ Σινά.

Γιὰ μακρὺ χρονικὸ διάστημα ὁ ἐπιστημονικὸς κόσμος γνώριζε μόνον τέσσερις ἐγκαυστικὲς εἰκόνες, αὐτὲς ποὺ εἶχε ἀφαιρέσει στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰώνα (βρίσκονται σήμερα στὸ Κίεβο), μαζὶ μὲ φύλλα ἀπὸ κώδικες ἢ ἀκόμη καὶ πλήρη χειρόγραφα, ὁ Ρῶσος ἀρχιμανδρίτης Πορφύριος Οὐσπένσκυ. Ὁ πρῶτος, ὅμως, ποὺ ἐπέστησε τὴν προσοχὴ τῶν ἐπιστημόνων στὸν μεγάλο ἀριθμὸ εἰκόνων στὸ Σινά, ἦταν ὁ Κωνσταντίνος Ἄμαντος, ὁ ὁποῖος δημοσίευσε πολλὲς ἐπιγραφὲς εἰκόνων. Ἀκολούθησαν δύο ἄλλοι μεγάλοι ἐπιστήμονες, ὁ Γεώργιος καὶ ἡ Μαρία Σωτηρίου, οἱ ὁποῖοι προσκλήθηκαν ἀπὸ τὴ Μονὴ τὸ 1938 γιὰ νὰ μελετήσουν τοὺς θησαυροὺς τῶν εἰκόνων. Ἀποτέλεσμα τῶν ἐργασιῶν τους ἦταν ἡ δημοσίευση ἑνὸς δίτομου ἔργου στὴν Ἀθήνα (1956 καὶ 1958). Ἀκολούθησε ὁ διδάσκαλός μου Kurt Weitzmann, ὁ ὁποῖος ἔπεισε τὰ Πανεπιστήμια τοῦ Michigan, Princeton καὶ Ἀλεξανδρείας νὰ ἀναλάβουν τὴ μελέτη τῶν Σιναϊτικῶν μνημείων μὲ τὴ συμμετοχὴ Ἑλλήνων ἐπιστημόνων μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ ἀκαδημαϊκὸς Μ. Χατζηδάκης. (Ὁ Weitzmann ἔχει ἤδη δημοσιεύσει τὶς πρώιμες εἰκόνες καὶ πρόκειται νὰ δημοσιεύσει ἕνα δεύτερο τόμο σύντομα).

ΤΑ ΙΕΡΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ

Φαίνεται ὅτι οἱ πρῶτες εἰκόνες παρουσίαζαν πορτραῖτα προσώπων τιμωμένων, ὄχι ὅμως μὲ τὸν συνηθισμένο τρόπο τῆς φθειρόμενης σάρκας, ἀλλὰ μὲ μία εἰκόνα, ποὺ παρουσίαζε τὴ συμμετοχὴ τοῦ εἰκονιζομένου στὴ θεϊκὴ ζωή. Τὰ πορτραῖτα αὐτὰ εἰκονίζουν τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τοὺς ἀποστόλους καὶ τοὺς ἁγίους — φανερώματα τοῦ μυστηρίου τῆς ἔνσαρκης οἰκονομίας τοῦ Κυρίου καὶ τῆς σημασίας της γιὰ τὸν ἄνθρωπο.

Μία ἐγκαυστικὴ εἰκόνα τοῦ πρῶτου μισοῦ τοῦ 6ου αἰ. εἰκονίζει προτομὴ τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 1, 2), ποὺ κρατεῖ λιθοκοσμημένο Εὐαγγέλιο καὶ εὐλογεῖ. Τὸ πορτραῖτο εἶναι τοποθετημένο σὲ μία κόγχη, ἡ ὁποία δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση ἀτμοσφαιρικοῦ χώρου. Πυκνὰ μαλλιὰ περιβάλλουν τὴν κεφαλὴ τοῦ Παντοκράτορος, μὲ χωρίστρα στὴ μέση καὶ πλοκάμους, ποὺ πέφτουν ἐπάνω στὸν ἀριστερὸ ὦμο. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Χριστοῦ ἐν γένει φάνηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὶς ἀχειροποίητες εἰκόνες, ὅπως στὸ πανὶ τῶν Καμουλιανῶν τῆς Καππαδοκίας ἢ στὸ περίφημο Ἅγιο Μανδήλιο (στὸ ὁποῖο ἔχει αφιερώσει μία ἐξαιρετικὴ μελέτη ἡ Στέλλα Παπαδάκη - Oekland). Ὁ εἰκονογραφικὸς ὅμως τύπος τῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ φαίνεται νὰ συνδέεται μὲ τὸν αὐτοκράτορα, γιατὶ ἀπαντᾶ στὰ αὐτοκρατορικὰ νομίσματα τοῦ 6ου καὶ τοῦ 7ου αἰ. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἐνισχύουν τὴν ἄποψη ὅτι ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἦταν δῶρο τοῦ Ἰουστινιανοῦ ἢ τῆς αὐλῆς του. Κατὰ τὸν Χατζηδάκη, ὁ Χριστὸς μπορεῖ νὰ συνδέεται μὲ μία φημισμένη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στὴ Χαλκῆ Πύλη τῆς Κωνσταντινούπολης.

Προϊὸν τῆς πρωτεύουσας τοῦ Βυζαντίου, ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι ἔργο μεγάλου καλλιτέχνη. Τὸ βλέμμα τοῦ Χριστοῦ δὲν εἶναι καρφωμένο σ᾽ ἕνα συγκεκριμένο σημεῖο, ἀλλὰ ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, φαίνεται νὰ θεᾶται ὅ,τι εἶναι πέρα ἀπὸ τὸν χρόνο. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ὁ καλλιτέχνης ἐκφράζει τὴ Θεία φύση τοῦ Χριστοῦ. Οἱ νατουραλιστικὲς ὅμως λεπτομέρειες, ὅπως τὰ ὑψωμένα φρύδια, ἀναφέρονται στὴν ἀνθρώπινη φύση τοῦ Θεανδρικοῦ προσώπου. Ὁ Χριστὸς-Παντοκράτωρ παριστάνεται ὡς Θεάνθρωπος, σύμφωνα μὲ τὸ δόγμα τῆς Χαλκηδόνος. Αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ἐπαναλαμβάνονται καὶ ἀργότερα σὲ ἀπεικονίσεις τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου. Ἂν καὶ ἡ ἐπιγραφὴ «Φιλάνθρωπος» εἶναι νεότερη (πιθανῶς ἀρχικὰ ἡ εἰκόνα δὲν ἔφερε ἐπιγραφή), ὁ καλλιτέχνης ἀπέδωσε στὴ μορφὴ τὸ νόημα αὐτῆς τῆς προσωνυμίας. Ἡ εἰκόνα, ἀληθινὸ ἀριστούργημα, καλεῖ τὸν πιστὸ νὰ κράζει μὲ ἀγαλλίαση: *ἐν τῷ φωτὶ τῆς δόξης τοῦ προσώπου Σου πορευσόμεθα εἰς τὸν αἰῶνα.*

Προσκυνητὲς ὅμως ἀπὸ ἄλλα μέρη ἄρχισαν ἀπὸ νωρὶς ν᾽ ἀφιερώνουν εἰκόνες στὸ Σινά. Μία ἄλλη ἐγκαυστικὴ εἰκόνα τοῦ πρώιμου 7ου αἰ. εἰκονίζει ἕνα ἄλλο διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 3). Ἔνθρονος ὁ Χριστὸς ἐπάνω σ᾽ ἕνα ζωηρὰ χρωματισμένο οὐράνιο τόξο, ἀναπαύοντας τὰ πόδια Του στὴ γῆ, σύμφωνα μὲ τὸν Ἡσαΐα (66, 1, *ὁ οὐρανός μου θρόνος, καὶ ἡ γῆ ὑποπόδιον τῶν ποδῶν μου*), περιβάλλεται ἀπὸ μία δόξα ὑποβασταζομένη ἀπὸ τὰ τέσσερα χερουβεὶμ τοῦ προφήτη Ἰεζεκιὴλ (10, 12), ἀπὸ τὰ ὁποῖα μόνον τὸ ἕνα, ἐπάνω ἀριστερά, ἔχει σωθεῖ. Κατὰ τὴν ἐπιγραφὴ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὡς Ἐ(μμ)ανουήλ, δηλαδὴ ὡς ὁ ἔνσαρκος Λόγος τοῦ Θεοῦ. Στὴν Παλαιοχριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ τέχνη, ὅμως, αὐτὸς ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ ἔχει τὴ μορφὴ ὄμορφου νέου, χωρὶς γένεια, ποὺ μοιάζει μὲ ἀρχαῖο ἥρωα. Ἡ ἀλλαγὴ στὴν εἰκόνα ἐκφράζει πλούσιες δογματικὲς ἰδέες. Στὴν οὐσία, ἡ εἰκόνα παρουσιάζει τρεῖς ἐκφάνσεις τοῦ Χριστοῦ. Ἡ λευκὴ κόμη ἀναφέρεται στὸν Παλαιὸ τῶν Ἡμερῶν, ἡ στάση στὸν Χριστὸ Παντοκράτορα καὶ ἡ προσωνυμία στὴν αἰώνια νεότητα τοῦ Κυρίου, στὸν ἔνσαρκο Λόγο. Τὸ ὁμοούσιο τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ ὑπονοεῖται. Ἡ δόξα, ποὺ βαστάζεται ἀπὸ τὰ χερουβείμ, συνδέεται μὲ τὰ ὁράματα τοῦ Ἡσαΐα καὶ τοῦ Ἰεζεκιήλ, ποὺ συνέθεσαν τὸ θέμα τῆς Δόξας τοῦ Κυρίου. Ἕνα ἀποκαλυπτικὸ θέμα, ἀναφερόμενο στὴ Θεία Εὐχαριστία, τὸ θέμα τοῦ «Χριστοῦ ἐν δόξῃ», ἔγινε μέρος τῶν εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων τῆς Χριστιανικῆς τέχνης, καὶ εἰκονίσθηκε στὰ Ἱερὰ τῶν παλαιοχριστιανικῶν ἐκκλησιῶν. Στὰ εἰκονογραφημένα Εὐαγγέλια οἱ τρεῖς αὐτοὶ εἰκονογραφικοὶ τύποι τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ξεχωριστά.

Τὸ σῶμα εἶναι ἐπιβλητικό, οἱ πτυχὲς βαθιὲς καὶ πλατιές. Πιθανῶς ἡ εἰκόνα νὰ ζωγραφήθηκε στὴν Αἴγυπτο. Κάποιος ἄγνωστος, εὐσεβὴς προσκυνητὴς τὴν ἀφιέρωσε στὸ Σινά, σύμφωνα μὲ μία μεγαλογράμματη ἐπιγραφὴ στὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας: *ὑπὲρ σωτηρίας καὶ ἀφέσεως τῶν ἁμαρτιῶν (τοῦ) δούλου σου φιλοχρίστου...* (τὸ ὄνομα ἔχει χαθεῖ).

Ἡ μητέρα τοῦ Θεοῦ, ποὺ βαστάζει τὸν Χριστὸ βρέφος, ἀποτελεῖ τὸ πιὸ σύνηθες θέμα τῶν εἰκόνων. Σὲ μία γνωστή, ἐγκαυστικὴ εἰκόνα εἰκονίζεται ἡ Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ στὰ γόνατά της, ἔνθρονη μεταξὺ δύο στρατιωτικῶν ἁγίων, τοῦ ἁγίου Γεωργίου καὶ τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Στρατηλάτη (εἰκ. 4). Πίσω ἀπὸ τὸν θρόνο, δύο ἄγγελοι μὲ σκῆπτρα στρέφουν τὸ κεφάλι πρὸς τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, τὸ ὁποῖο στέλνει ἀκτίνες φωτὸς στὴ Θεοτότοὺς τρεῖς στρατιῶτες, σὲ πολὺ μικρὸ μέγεθος, ποὺ χειρονομοῦν γιὰ τὸν διαμερισμὸ τῶν ἐνδυμάτων.

῾Η εἰκόνα αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴν παλαιότερη παράσταση τοῦ Χριστοῦ νεκροῦ στὸν σταυρό, καὶ τὸ πρῶτο γνωστὸ παράδειγμα, ποὺ εἰκονίζει τὸν Χριστὸ μὲ ἀκάνθινο στεφάνι. Γιὰ πρώτη φορὰ ἔχουμε ἐδῶ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ «πάσχοντος». ᾿Απὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ᾿Ιησοῦ ἐκρέουν αἷμα καὶ νερὸ ποὺ κυλοῦν στὸν βράχο, πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία. Τὸ αἷμα ἀσφαλῶς θὰ ἔχει εὐχαριστηριακὴ σημασία.

Τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικά, κυρίως τὰ πρόσωπα μὲ τὰ διαπεραστικὰ μάτια, δείχνουν ὅτι ἡ εἰκόνα ζωγραφήθηκε στὴν περιοχὴ τῆς Παλαιστίνης τὸν 8ο αἰ. Συγγενεύει κάπως μὲ τὴ γνωστὴ Σταύρωση τοῦ Συριακοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Ραμπουλᾶ, ποὺ βρίσκεται τώρα στὴ Φλωρεντία.

Στὴν ἴδια Παλαιστινιακὴ σχολὴ ζωγραφικῆς ἀνήκει καὶ μία εἰκόνα τοῦ 9ου ἢ τοῦ 10ου αἰ., μὲ θέμα τὴν ᾿Ανάληψη (εἰκ. 10). ῾Η εἰκονογραφία της ἀκολουθεῖ τὰ παλαιοχριστιανικὰ ἔργα, ποὺ συνδέονται ἄμεσα μὲ τοὺς ῾Αγίους Τόπους, ὅπως τὸ Συριακὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ραμπουλᾶ, τὸ κάλυμμα τῆς λειψανοθήκης τῶν Sancta Sanctorum καὶ οἱ εὐλογίες ἀπὸ τοὺς ῾Αγίους Τόπους.

῾Η Παναγία στὸ κέντρο καὶ οἱ ἀπόστολοι, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, βλέπουν τὸν Χριστὸ νὰ ἀνέρχεται στὸν οὐρανό, ποὺ ξεχωρίζει μὲ τὸν ἥλιο καὶ τὴ σελήνη, μέσα σὲ μία δόξα, τὴν ὁποία κρατοῦν τέσσερις ἄγγελοι. ῾Η σύνθεση παρουσιάζει μερικὰ ἀσυνήθιστα στοιχεῖα: ὁ Χριστός, ἐνῶ φαίνεται νὰ κάθεται, στὴν οὐσία αἰωρεῖται, γιατὶ ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔχει ζωγραφήσει τὸν θρόνο, ποὺ εἶναι συνήθως τὸ οὐράνιο τόξο. ῾Η δόξα ἔχει τὴ μορφὴ μεταλλικοῦ πλαισίου, ποὺ τὸ βαστάζουν οἱ ἄγγελοι. Τὰ ἀνεμιζόμενα ἐνδύματα τῶν δύο ἀγγέλων, ποὺ βρίσκονται πιὸ χαμηλά, σχηματίζουν ἕνα λυρόσχημο σχέδιο, τὸ ὁποῖο κατευθύνεται πρὸς τὴν Παναγία. Ἔτσι ὁ ζωγράφος τονίζει τὴν παρουσία τῆς Θεοτόκου στὴ σύνθεση. Τὸ στολισμένο μὲ μαργαριτάρια ὑποπόδιο, στὸ ὁποῖο ὀρθώνεται ἡ Παναγία, ὑπογραμμίζει ἀκόμη περισσότερο τὴ σημασία της, ἀφοῦ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο στὴ σκηνή, μιὰ καὶ τὰ γεγονότα πραγματοποιήθηκαν στὸ ὕπαιθρο. ῾Υπάρχει καὶ ἕνας βάτος μὲ κόκκινους ἀνθούς, ὅμοιους μὲ φλόγες, ποὺ πλαισιώνουν τὴν Παναγία. Ἂν καὶ σὲ μία κοπτικὴ τοιχογραφία τῆς ᾿Ανάληψης στὸ Bawit τῆς Σαχάρας βλέπουμε δέντρα, ὁ θάμνος καὶ οἱ ἀνθοὶ στὴν εἰκόνα φαίνεται νὰ συνδέονται μὲ τὴ Φλεγομένη Βάτο τοῦ Σινᾶ, καὶ νὰ προαγγέλλουν μετέπειτα ἐξελίξεις αὐτοῦ τοῦ θέματος σὲ νεότερες εἰκόνες. ᾿Ανάμεσα σὲ ἄλλα παλαιοχριστιανικὰ στοιχεῖα ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ ἐπιγραφὴ Υ(ἱός) Θ(εοῦ), δίπλα στὸ κανονικὸ $\overline{\text{IC}}$ (᾿Ιησοῦς) $\overline{\text{XC}}$ (Χριστὸς), ἡ ὁποία ἀπαντᾶ συχνὰ σὲ πρώιμες εἰκόνες καὶ σὲ ἄλλα ἔργα.

῾Η εἰκόνα παρουσιάζει ὅλα τὰ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς σχολῆς τῆς Παλαιστίνης: τὸν συνδυασμὸ χρωμάτων, ἰδίως τὰ κόκκινα καὶ τὰ καφέ, τὰ περίεργα γραμμικὰ φῶτα, καὶ τὴ διακοσμητικὴ σχηματοποίηση, ποὺ ξεχωρίζει πολὺ στοὺς γύρους τῶν ἐνδυμάτων τῶν κάτω ἀγγέλων, καὶ στὴν ἀντικατάσταση τοῦ τοπίου, ποὺ συνήθως ζωγραφεῖται στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, μὲ μία σειρὰ ἀπὸ κόκκινα λέπια. Τὸ θέμα (στὴν πρώτη του φάση τὸ ἔχει μελετήσει ὁ Ν. Γκιολὲς), ποὺ πιθανῶς νὰ εἶχε γίνει ἀρχικὰ γιὰ μία τοιχογραφία, συνδέεται μὲ τὴ λειτουργία τῆς ᾿Αναλήψεως. ῾Η εἰκόνα τονίζει, περισσότερο ἀπ᾿ ὅλα, τὸ πρόσωπο τῆς Παρθένου Μαρίας.

Ἄλλες πρώιμες εἰκόνες στὸ Σινὰ εἰκονίζουν ἱστορίες, ἀπὸ τοὺς βίους τῶν ἁγίων καὶ τὴ λατρεία τῶν λειψάνων τους. Στὸ ἐπάνω δεξιὸ μέρος μιᾶς εἰκόνας, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μέρη τοποθετημένα στὸ ἴδιο πλαίσιο (ἀρχικὰ θὰ ἦταν φύλλα τριπτύχου), εἰκονίζεται ὁ βασιλιὰς τῆς Ἔδεσσας Ἄβγαρος νὰ κρατεῖ τὸ Μανδήλιον μὲ τὸ θαυματουργὸ ἀποτύπωμα τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 13). Πίσω ἀπὸ τὸν Ἄβγαρο, ἀριστερά, στέκεται ὁ ᾿Ανανίας, ὁ ὁποῖος ἔφερε τὸ Μανδήλιον στὴν Ἔδεσσα ἀπὸ τὰ ῾Ιεροσόλυμα. ᾿Απέναντι ἀπὸ τὸν Ἄβγαρο, ἀριστερὰ (στὸ ἀριστερὸ φύλλο τοῦ ἀρχικοῦ τριπτύχου), εἶναι ὁ ἀπόστολος Θαδδαῖος, ὁ ὁποῖος βάπτισε τοὺς κατοίκους τῆς Ἔδεσσας. Στὸ κάτω μέρος καὶ τῶν δύο φύλλων εἰκονίζονται ἱστάμενοι ἀσκητές. ῾Ο ὅσιος Παῦλος ὁ Θηβαῖος, ὁ ἅγιος ᾿Αντώνιος ὁ Μέγας — καὶ οἱ δύο ἦταν οἱ πιὸ φημισμένοι ἀσκητὲς τῆς Αἰγύπτου — καὶ ὁ Βασίλειος ὁ Μέγας μαζὶ μὲ τὸν Ἐφραὶμ τὸν Σῦρο, ὁ ὁποῖος χειροτονήθηκε ἀπὸ τὸν Βασίλειο διάκος τῆς Ἔδεσσας. Ὁ Weitzmann τοποθετεῖ τὴν εἰκόνα μὲ ἀδιάσειστα ἱστορικὰ ἐπιχειρήματα, στὸν 10ο αἰ.

Ἡ λατρεία τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου ἄρχισε μετὰ τὴν ἐπανεύρεσή του τὸ 544 καὶ διαδόθηκε πολὺ μετὰ τὴ μεταφορά του στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 944 ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Ρωμανὸ Α΄. Ἕνα χρόνο ἀργότερα, στὴν ἐπέτειο τῆς μεταφορᾶς, ὁ αὐτοκράτορας Κωνσταντῖνος ὁ Πορφυρογέννητος — ἢ κάποιος ἄλλος — ἔγραψε ἕνα ἐγκώμιο. Τὸ μηνολόγιο τοῦ Μεταφραστῆ υἱοθέτησε τὸ κείμενο αὐτό, τὸ ὁποῖο καὶ εἰκονογραφήθηκε, ὅπως δείχνουν ἑλληνικὰ καὶ γεωργιανὰ χειρόγραφα, ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. καὶ ἀργότερα. Τὸ πρόσωπο τοῦ Ἀβγάρου παριστάνει πορτραῖτο τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογέννητου.

Ἡ εἰκόνα, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν παλαιότερη παράσταση τῆς ἱστορίας τοῦ Ἀβγάρου, ἀπέβλεπε στὴ διάδοση τῆς ἰδέας, ὅτι ὁ Κωνσταντῖνος ὁ Πορφυρογέννητος ἦταν εὐσεβὴς αὐτοκράτωρ, ποὺ ἐνδιαφερόταν γιὰ τὴ συλλογὴ ἁγίων λειψάνων. Ὁ Ἄβγαρος καὶ ὁ Θαδδαῖος ἔχουν ἀποδοθεῖ σύμφωνα μὲ τὴν τεχνοτροπία τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Οἱ πλατιὲς πινελιὲς καὶ στὶς δύο μορφὲς φανερώνουν τὴν κλασσικὴ παράδοση. Οἱ ἀσκητὲς ὅμως δὲν ἐνθυμίζουν τὴν τεχνοτροπία τῆς Βασιλεύουσας, ἀλλὰ συνδέονται μὲ συροπαλαιστινιακὰ ἔργα. Ἡ εἰκόνα, πιθανῶς, προοριζόταν ὡς δῶρο πρὸς κάποια μονὴ τῆς Ἀνατολῆς, καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ προστέθηκαν οἱ μοναχικοὶ ἅγιοι, ποὺ λατρεύονταν σὲ μοναστικὰ κέντρα, πρὸ πάντων στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ ἦταν ὁ παραλήπτης τῆς εἰκόνας.

Ἀνάμεσα στὶς λίγες πρώιμες εἰκόνες μὲ ἱστορίες ἀπὸ τὸν βίο τῶν ἁγίων ὑπάρχει μία, ποὺ παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον τόσο γιὰ τὸ θέμα ὅσο καὶ γιὰ τὴν τεχνοτροπία της. Ἡ εἰκόνα παριστάνει ἕνα ἐπεισόδιο, ποὺ συνδέεται μὲ τὸν ἅγιο Μερκούριο (εἰκ. 11). Τὸ συναξάρι περιγράφει τὸν ἅγιο ὡς ὑψηλό, ὄμορφο, ξανθὸ νέο, στρατιώτη, ποὺ διακρίθηκε στὶς μάχες καὶ ἀνῆλθε στὸν βαθμὸ τοῦ στρατάρχη. Ὁ ἁγιογράφος τονίζει τὴ στρατιωτικὴ στολὴ τοῦ ἁγίου καὶ τὸν σταυρὸ ὡς ὅπλο ἐναντίον τοῦ κακοῦ.

Ὁ ἅγιος μὲ πανοπλία, ἔφιππος μὲ μεγάλο, μετωπικὰ ζωγραφημένο πρόσωπο, μὲ μακριά, κόκκινη λόγχη, ποὺ στὴν κορυφή της φέρει σταυρό, διατρυπᾶ τὸν ἐχθρό, τοῦ ὁποίου τὸ ματωμένο, ἀσπρόμαλλο κεφάλι φαίνεται ἐν μέρει κάτω ἀπὸ τὶς κόκκινες μπότες τοῦ ἁγίου (ἡ εἰκόνα βρέθηκε σὲ δύο κομμάτια καὶ ἔχει ἀναστηλωθεῖ λίγο κατὰ μῆκος τῆς διαγώνιας πλευρᾶς τοῦ μικροῦ κομματιοῦ). Ἡ διαταγὴ γιὰ τὸ θανατηφόρο λόγχισμα δίνεται ἀπὸ ἕνα ἄγγελο, ποὺ κρατεῖ ἐπίσης ἕνα μακρὺ σταυροφόρο σκῆπτρο. Τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ προσφέρει στὸν ἅγιο στεφάνι μαρτυρίου μέσα σὲ φωτεινὲς ἀκτίνες. Τὰ μαργαριτάρια στὸ κεφάλι τοῦ ἁγίου δηλοῦν ὅτι μαρτύρησε. Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται σ᾿ ἕνα τοπίο, μὲ στοιχεῖα καθημερινῆς ζωῆς, ὅπως ὁ σκύλος ποὺ γαυγίζει, καὶ ἕνα ἄλλο τετράποδο, ἀνάμεσα στὰ πίσω πόδια τοῦ ἀλόγου. Σχηματοποιημένοι θάμνοι συμπληρώνουν τὸ τοπίο, ἐνῶ ἄσπροι ρόδακες γεμίζουν τὸν οὐρανό.

Ὅπως ἀναφέρθηκε ἡ εἰκόνα παριστάνει ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ διήγηση γιὰ τὸν ἅγιο Μερκούριο, ὅπως τὸ περιγράφουν οἱ Βυζαντινοὶ χρονογράφοι Σωζομενὸς καὶ Μαλάλας. Σύμφωνα μὲ τὶς πηγὲς αὐτές, ὁ ἅγιος ἔλαβε ἐντολὴ ἀπὸ τὸν Χριστὸ νὰ θανατώσει τὸν Ἰουλιανὸ τὸν Ἀποστάτη. Τὸ ἐπεισόδιο φαίνεται ὅτι εἶχε εἰκονογραφηθεῖ στὰ Χρονικά, ὅπως ἀποδεικνύουν σχετικὲς μικρογραφίες σὲ δύο χειρόγραφα τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ, στὸ Παρίσι (cod. gr. 510), καὶ στὸν Ἄθω (Μονὴ Παντελεήμονος, ἀρ. 6). Στὴν εἰκόνα τὸ ὅπλο ἐναντίον τοῦ κακοῦ, τὸ ὁποῖο προσωποποιεῖ ὁ Ἰουλιανός, εἶναι ὁ σταυρός, ποὺ θυμίζει τὸν σταυρὸ ποὺ κρατεῖ ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ στὴν εἰκόνα τῶν Τριῶν Παίδων ἐν καμίνῳ (εἰκ. 8).

Τὸ σχέδιο καὶ οἱ διακοσμητικὲς ἐπιτηδεύσεις, ὅπως οἱ ἄσπροι ρόδακες, τὰ δυνατά, ἀντιθετικὰ χρώματα, καὶ τὸ πλαίσιο δείχνουν τὸν ὑπερβολικὰ διακοσμητικὸ χαρακτήρα τῆς εἰκόνας, ποὺ δὲν ἀπαντᾶ σὲ ἄλλες σύγχρονες εἰκόνες τῆς Μονῆς. Ἡ λαϊκὴ τεχνοτροπία καὶ ἡ εἰκονογραφία θυμίζουν ἀποδόσεις τοῦ θέματος σὲ κοπτικὰ χειρόγραφα τοῦ 10ου αἰ. Πιθανῶς ἡ εἰκόνα ζωγραφήθηκε σὲ κοπτικὸ ἐργαστήριο.

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Ἀπὸ τὸν 6ο ὡς τὸν 10ο αἰ., τὰ πορτραῖτα καὶ οἱ ἱστορίες ἔδειξαν μία βαθμιαία αὔξηση τῆς ἐπίδρασης τῆς Λειτουργίας καὶ γενικὰ τῆς ἱεροτελεστίας. Ἀπὸ τὸν 10ο καὶ εἰδικὰ στὸν 11ο αἰ., ἡ τάση αὐτὴ γίνεται πιὸ ἔντονη. Ἡ ἰδέα ὁμαδικῶν πορτραίτων — ἢ ἡ εἰσαγωγὴ συμπληρωματικῶν, μικρότερων πορτραίτων σὲ μία εἰκόνα — εἶχε ἤδη ἐφαρμοσθεῖ σὲ πρώιμες εἰκόνες. Μετὰ τὸ τέλος ὅμως τῆς εἰκονοκλαστικῆς ἔριδας, τὸ σχέδιο αὐτὸ ἔγινε ὅλο καὶ πιὸ κοινό. Τὰ συμπληρωματικὰ πορτραῖτα δὲν εἶχαν ἄμεση σχέση μὲ τὸ κυρίως πορτραῖτο τῆς εἰκόνας, ἀλλὰ εἶχαν προστεθεῖ εἴτε γιὰ νὰ ἐκφράσουν θεολογικὲς εἴτε λειτουργικὲς ἰδέες. Ἡ διάταξή τους ἀκολουθοῦσε πρὸ πάντων τὰ λειτουργικὰ προγράμματα, ποὺ δημιουργήθηκαν ἔπειτα ἀπὸ τὴ θριαμβευτικὴ ἀναστήλωση τῶν εἰκόνων. Ὁ θρίαμβος αὐτὸς εἶχε ἐπιπτώσεις καὶ στὴ λατρεία τῶν ἁγίων ἐπισκόπων, ποὺ ἔγινε πιὸ ἔντονη, ἴσως λόγω τοῦ ρόλου, ποὺ διαδραμάτισαν οἱ πατριάρχες τῆς Κωνσταντινούπολης ἐναντίον τῶν εἰκονοκλαστῶν. Τὸ σημαντικότερο, ὅμως, ἀποτέλεσμα τῆς ἀναστήλωσης τῶν εἰκόνων ἦταν ἡ ἀνανέωση τῆς Λειτουργίας, ποὺ τόνισε τὴ λατρεία τῶν ἐπισκόπων καὶ γενικὰ ὅλων τῶν ἁγίων.

Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀγαπητοὺς ἁγίους τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας εἶναι ὁ ἅγιος Νικόλαος (τὴν εἰκονογραφία του μελέτησε ἡ Nancy Ševčenko). Ἡ προτομή του παρουσιάζεται σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (εἰκ. 15). Μὲ ἐπισκοπικὰ ἄμφια ὁ ἅγιος κρατεῖ μεγάλο κώδικα μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι, ἐνῶ τὸ δεξιό του εἶναι ἐπάνω στὸ στῆθος του. Ὁ μεγάλος του φωτοστέφανος εἶναι ἐπίτηδες ἀνώμαλος στὴν ἐπιφάνεια, γιὰ νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι περιστρέφεται, ἀκριβῶς ὅπως καὶ ὁ φωτοστέφανος τοῦ ἀποστόλου Φιλίππου (εἰκ. 14). Στὸ χρυσὸ πλαίσιο ἔχουν ζωγραφηθεῖ δέκα δισκάρια μὲ ἁγίους. Στὸ ἐπάνω μέρος εἶναι ὁ Χριστὸς μεταξὺ τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου. Ἀκολουθοῦν ζεύγη ἁγίων, οἱ ἅγιοι Δημήτριος καὶ Γεώργιος, καὶ οἱ ἅγιοι Θεόδωρος καὶ Προκόπιος. Στὸ κάτω μέρος παριστάνονται οἱ τρεῖς ἅγιοι ἰατροί, οἱ ἀνάργυροι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς καὶ ὁ Παντελεήμων. Οἱ δύο πρῶτοι κρατοῦν κιβωτίδια γιὰ τὰ ἰατρικὰ ἐργαλεῖα, ἐνῶ ὁ Παντελεήμων κρατεῖ λειτουργικὸ κιβωτίδιο (πυξίδα). Ὁ Χριστός, οἱ ἀπόστολοι, οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι καὶ οἱ ἅγιοι Ἀνάργυροι παριστάνονται σύμφωνα μὲ διάταξη ἱεραρχίας καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ στοιχεῖο, ποὺ δείχνει τὴν ἐπίδραση τῆς Λειτουργίας στὴν εἰκόνα. Ἡ εἰκόνα αὐτή, ἴσως ἡ παλαιότερη ποὺ γνωρίζουμε μὲ δισκάρια τοποθετημένα στὸ πλαίσιο, διατηρεῖ ἕνα πρώιμο εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ ἁγίου. Τὰ χαρακτηριστικὰ δὲν ἔχουν ἀκόμη τυποποιηθεῖ γιὰ νὰ σχηματίσουν τὸ γνωστό, ἀσκητικὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου. Ἡ ἔκφραση εἶναι ζωντανή, κυρίως λόγω τοῦ διαφορετικοῦ σχήματος τῶν ματιῶν καὶ κάποιας ἀσυμμετρίας στὰ μαλλιὰ καὶ στὰ γένεια. Γενικὰ ἐντυπωσιάζει ἡ ἱερατικὴ ἀξιοπρέπεια, συνδυασμένη μὲ τὸν αὐθορμητισμό. Ἡ τεχνοτροπία, ἡ ποιότητα τῆς ἐκτέλεσης, καθὼς καὶ τὰ λαμπρά, φωτεινὰ χρώματα τῶν ἁγίων στὰ δισκάρια, ποὺ μιμοῦνται βυζαντινὰ σμάλτα, ἀποτελοῦν τεκμήρια γιὰ τὴν παραγωγὴ τοῦ ἔργου σὲ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης στὰ τέλη τοῦ 10ου αἰ.

Οἱ ἀλλαγές, ὅμως, ποὺ ἐπῆλθαν στὶς ἱστορίες τῆς Καινῆς Διαθήκης εἶναι πιὸ δραστικές. Ἐπιλέγονται πλέον ὁρισμένα σημαντικὰ γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ, μὲ δογματικὴ ἢ λειτουργικὴ σημασία, ποὺ θὰ ἀποτελέσουν τελικὰ τὸ *Δωδεκάορτον*. Κατὰ τὴν ἐπιλογὴ αὐτὴ οἱ παραστάσεις ἀλλάζουν. Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ ἔγινε καθὼς οἱ ἀφηγηματικὲς σκηνὲς τῶν Εὐαγγελίων μετατρέπονταν σὲ λειτουργικὲς συνθέσεις, ποὺ προορίζονταν γιὰ τὸ Εὐαγγελιστάριο.

Στὸ Σινὰ βρίσκεται τὸ μεσαῖο φύλλο (τὸ μόνο ποὺ ὑπάρχει) ἑνὸς τριπτύχου μὲ μία «ὁμαδικὴ» εἰκόνα (εἰκ. 7), ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴ Γέννηση, ἕνα μέρος τῆς Ὑπαπαντῆς, τὴν Ἀνάληψη καὶ τὴν Πεντηκοστή. Χρονολογεῖται στὸν 9ο ἢ τὸν πρώιμο 10ο αἰ. καί, ὡς πρὸς τὴ διάταξη, συνδέεται μὲ τὴ λειψανοθήκη τῶν Sancta Sanctorum στὸ Βατικανό. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα, ἀπὸ τὰ πρῶτα δείγματα ὁμαδικῆς εἰκόνας, φανερώνει ἐκλογὴ θεμάτων, ἐπιλογὴ συγκεκριμένων στοιχείων στὴ σύνθεση, συμμετρία, καὶ ἄλλα μέσα, τὰ ὁποῖα ἀποδίδουν ἱερατικότητα καὶ λαμπρότητα στὰ εἰκονιζόμενα θέματα. Ὑπάρχει καὶ ἀφαίρεση λεπτομερειῶν ὥστε νὰ τονίζεται τὸ οὐσιῶδες καὶ νὰ δίνεται βάρος στὴ σημασία τῶν θεμάτων.

Τὸ Σινὰ περιλαμβάνει πολλὲς ὁμαδικὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. καὶ ἑξῆς καθὼς καὶ ἀτομικὲς εἰκόνες, ποὺ οἱ μοναχοὶ τοποθετοῦν στὸ προσκυνητάριο τὴν ἡμέρα τῆς ἑορτῆς τοῦ ἁγίου. Γενικὰ πιστεύεται, ὅτι τὰ θέματα τοῦ Δωδεκαόρτου κανονίσθηκαν τὸν 10ο αἰ. Μία εἰκόνα ἀπὸ τὸ πρῶτο μισὸ αὐτοῦ τοῦ αἰώνα εἰκονίζει τὸν Νιπτῆρα, δηλαδὴ τὴν εὐαγγελικὴ περικοπὴ τῆς Μεγάλης Πέμπτης, ἕνα θέμα ποὺ δὲν ἀποτελεῖ πάντα μέρος τοῦ Δωδεκαόρτου (εἰκ. 12). Ὁ Χριστός, μὲ αὐτοκρατορικά, πορφυρὰ καὶ γαλάζια ἐνδύματα, ἁπλώνει τὰ χέρια Του, χωρὶς ὅμως νὰ ἐπιχειρεῖ νὰ πλύνει τὰ πόδια τοῦ Πέτρου, ὁ ὁποῖος διαμαρτύρεται ἔντονα. Μία εἰκονογραφικὴ ἰδιομορφία εἶναι ὁ τοῖχος στὸ ἐμπρὸς μέρος τῆς σύνθεσης καὶ ἡ θύρα, ἡ ὁποία συνήθως ἀπαντᾶ σὲ παραστάσεις τῆς Ἀπιστίας τοῦ Θωμᾶ.

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀνήκει στὴν πλούσια συλλογὴ ἐπιστυλίων τοῦ Σινᾶ, ποὺ εἰκονίζουν τὴ Δέηση στὸ κέντρο καὶ τὸ Δωδεκάορτο. Ἀποτελεῖ τὸ παλαιότερο γνωστὸ παράδειγμα μὲ τὴν παράσταση μιᾶς ἀπὸ τὶς λειτουργικὲς ἑορτές. Οἱ ἀναλογίες, τὸ δυνατὸ πλάσιμο τῶν κεφαλιῶν, καὶ τὰ φῶτα στὰ ἐνδύματα μαρτυροῦν τὸ κλασσικὸ ὕφος. Παρ' ὅλα αὐτά, ἡ γραμμικότητα στὴν ἀπόδοση τῶν φώτων δὲν ἐξαίρει τὴ διάπλαση τῶν σωμάτων, καὶ ἡ διάταξη τῶν ἀποστόλων εἶναι μᾶλλον ἄκαμπτη. Ὁπωσδήποτε ἡ εἰκόνα ἔχει δεχθεῖ τὴν ἐπίδραση τῆς Μακεδονικῆς «ἀναγέννησης», ποὺ στὸν 10ο αἰ. ἦταν τόσο ἔντονη στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ δὲν εἶναι προϊὸν τῆς πρωτεύουσας.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὶς κινητὲς ἑορτές, ἡ Ἐκκλησία ἔχει καὶ τὶς ἀκίνητες, ποὺ ἀρχίζουν τὴν 1η Σεπτεμβρίου, καὶ ἀποτελοῦν τὸ ἀκίνητο ἡμερολόγιο, τὸ ὁποῖο συμπεριλαμβάνει τὸ Μηνολόγιο, ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ λειτουργικὰ βιβλία. Πρὶν ἀπὸ τὸν 10ο αἰ. τὸ Μηνολόγιο περιεῖχε μία ἐκλογὴ βίων ὁρισμένων ἁγίων, οἱ ὁποῖοι στὰ χειρόγραφα εἶχαν εἰκονογραφηθεῖ μὲ ἐκτεταμένους ἀφηγηματικοὺς κύκλους. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 10ου αἰ., ὁ Συμεὼν ὁ Μεταφραστὴς ἔκανε ἕνα ἀπάνθισμα τῶν Βίων τῶν Ἁγίων, ὥστε γιὰ κάθε ἡμέρα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἔτους νὰ ὑπάρχει ἕνας βίος, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἐλάττωση τῶν εἰκόνων στὸ Μηνολόγιο, ποὺ περιορίσθηκαν συνήθως σ' ἕνα πορτραῖτο τοῦ ἁγίου στὴν ἀρχὴ τοῦ βίου, καὶ στὸ μαρτύριό του, στὸ τέλος. Ἡ μέθοδος αὐτὴ υἱοθετήθηκε καὶ ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους τὴν ἴδια ἐποχή. Ἡ Μονὴ κατέχει τὴ μεγαλύτερη καὶ παλαιότερη συλλογὴ εἰκόνων-μηνολογίων, ποὺ χρονολογοῦνται σχεδὸν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς δημιουργίας αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἰκόνας, στὸ τέλος τοῦ 10ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 11ου αἰ. Οἱ ἱστάμενοι ἅγιοι καὶ τὰ μαρτύριά τους στὰ μηνολόγια αὐτὰ συνδέονται, ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν τεχνοτροπία, μὲ σχετικὲς μικρογραφίες σὲ χειρόγραφα μηνολογίων, καὶ εἶναι πολὺ πιθανόν, ὅτι οἱ εἰκόνες ἀντέγραψαν τὰ χειρόγραφα. Ἡ ἰδέα ὅμως τῆς συλλογῆς πολλῶν ἁγίων μέσα στὸ πλαίσιο μιᾶς εἰκόνας εἶναι ἐφεύρεση τῶν ἁγιογράφων καὶ ἀσφαλῶς προῆλθε ἀπὸ τὴ Λειτουργία. Ἐπὶ πλέον ἡ ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἰκόνας πῆρε τὴ μορφὴ πολυπτύχου, πιθανότατα τὸν 11ο αἰ. (τὸ Σινὰ ἔχει μεγάλο ἀριθμὸ πολυπτύχων αὐτῆς τῆς ἐποχῆς), γιὰ νὰ διευκολύνει τὰ λειτουργικὰ προγράμματα, ποὺ γίνονταν ὅλο καὶ πιὸ περίτεχνα.

Ὡς παράδειγμα παρουσιάζουμε ἐδῶ ἕνα μηνολόγιο τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 11ου αἰ., ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα φύλλα, καὶ ἔχει ἁγίους γιὰ κάθε ἡμέρα τοῦ ἔτους. Τὸ κάθε φύλλο περιέχει τοὺς ἁγίους τριῶν μηνῶν. Στὸ εἰκονιζόμενο φύλλο (εἰκ. 16), βλέπουμε τοὺς ἁγίους τοῦ Σεπτεμβρίου, ἀρχίζοντας μὲ τὸν Συμεώνα τὸν Στυλίτη (1 Σεπτεμβρίου), τοῦ Ὀκτωβρίου καὶ τοῦ Νοεμβρίου. Παρὰ τὶς μικροσκοπικὲς παραστάσεις, οἱ σκηνὲς ξεχωρίζουν πολὺ καθαρά. Σημειώνω τὸ «ἐν Χώναις» θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ τὸ Γενέθλιον τῆς Θεοτόκου (στὴν ἐπάνω σειρά), τὴν Ὕψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (στὴ δεύτερη σειρὰ) καὶ τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (στὴν τελευταία σειρά). Οἱ μάρτυρες ἢ ἀποκεφαλίζονται ἢ σταυρώνονται ἢ θανατώνονται μὲ διάφορα βασανιστήρια. Ἅγιοι καὶ σκηνὲς ἔχουν ζωγραφηθεῖ κατ' εὐθεῖαν στὸ χρυσὸ βάθος, χωρὶς οὐσιώδη ἔνδειξη ἀρχιτεκτονήματος ἢ τοπίου. Εἰκονογραφία καὶ τεχνοτροπία, ἀκόμη καὶ ἡ λεπτολογία στὴν ἐκτέλεση, συγγενεύουν ἄμεσα μὲ τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα τοῦ 11ου αἰ. Τὰ χρώματα εἶναι φωτεινὰ καὶ οἱ τόνοι τους πλούσιοι, ὅπως στὰ χειρόγραφα τῆς Κωνσταντινούπολης τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 11ου αἰ., τὰ ὁποῖα οἱ ἁγιογράφοι χρησιμοποίησαν προφανῶς ὡς πρότυπα.

Αὐτὴ ὅπως καὶ ἄλλες εἰκόνες τῆς ἐποχῆς ἔχουν δίγλωσσες ἐπιγραφές, ἑλληνικὲς καὶ ἰβηρικὲς (γεωργιανὲς), ἀναφερόμενες στὴν ἡμερομηνία, τὸ ὄνομα καὶ στὸ εἶδος τοῦ μαρτυρίου ἑνὸς ἁγίου. Οἱ ἐπιγραφὲς μαρτυροῦν τὴν ὕπαρξη Ἰβήρων μοναχῶν, ποὺ εἶχαν ἐγκατασταθεῖ στὸ Σινὰ τὸν 10ο καὶ τὸν 11ο αἰ. Ἕνα ἐπίγραμμα γραμμένο στὸ πίσω μέρος καὶ τῶν τεσσάρων φύλλων μᾶς πληροφορεῖ, ὅτι ἡ εἰκόνα ἦταν ἔργο ἑνὸς Ἰωάννη.

Καταπληκτικὸ γιὰ τὴ μικρογραφικὴ ἐκτέλεση εἶναι ἕνα ἄλλο δίπτυχο τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 11ου αἰ., μὲ τοὺς ἁγίους ὅλου τοῦ ἔτους, μαζὶ μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία Γλυκοφιλοῦσα (καὶ οἱ δύο σὲ χρυσὰ δισκάρια στὴν κορυφὴ τῆς εἰκόνας), ποὺ περιστοιχίζονται ἀπὸ δισκάρια μὲ τὶς ἑορτές, ἐκφάνσεις τοῦ μυστηρίου τῆς πίστης (εἰκ. 17). Οἱ ἅγιοι τῆς κάθε ἡμέρας εἰκονίζονται ἀνὰ τρεῖς πολὺ καθαρά. Ἡ μονοτονία διακόπτεται ἀπὸ σκηνὲς ἑορτῶν, καὶ εἰδικὰ τῆς Παναγίας, ἢ ἀπὸ μεγαλύτερες ὁμάδες μαρτύρων, ὅπως οἱ Σαράντα Μάρτυρες τῆς Σεβαστείας (πρώτη σειρὰ τοῦ δεξιοῦ φύλλου). Μερικὲς ἑορτὲς εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὲς στὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἀναγνωρίζονται εὔκολα στὴν εἰκόνα. Ἀναφέρω συγκεκριμένα τὴν ἑορτὴ τῆς Ὑψώσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στὶς 14 Σεπτεμβρίου (πρώτη σειρὰ τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου). Ἡ παράσταση εἶναι πυκνή, ἀλλὰ ὁ διπλὸς σταυρός, σύμβολο νίκης, ποὺ τὸν ὑψώνει ὁ πατριάρχης στὸν ἄμβωνα τῆς Ἁγίας Σοφίας, ξεχωρίζει. Ἡ τελετουργικὴ ἀπεικόνιση αὐτῆς τῆς ἑορτῆς ἔγινε δημοφιλὴς ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν 10ο αἰ. καὶ ἑξῆς, ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἰσχυρῆς ἐπίδρασης τῆς Λειτουργίας στὴ Βυζαντινὴ τέχνη. Ξεχωρίζει ἐπίσης ἡ Μαρία ἡ Αἰγυπτία, ἕνα μεγάλο σύμβολο μετάνοιας καὶ ἀσκητισμοῦ (δεύτερη σειρὰ τοῦ δεξιοῦ φύλλου). Τὸ δίπτυχο, σημαντικὸ γιὰ τὴν εἰκονογραφία του, τὴν ἐκτέλεση καὶ τὴ συγγένειά του μὲ τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, ἀνήκει πιθανότατα στὴν τέχνη τῆς περιοχῆς τῆς Κωνσταντινούπολης.

Σ᾽ αὐτὰ καὶ στὰ πολυάριθμα ἄλλα μηνολόγια τοῦ Σινᾶ, τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ἀντικαθρεφτίζουν τὰ λειτουργικὰ προγράμματα τῆς μνημειακῆς τέχνης. Οἱ εἰκόνες αὐτὲς φανερώνουν τὴν ἀλληλεπίδραση τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, τῆς ζωγραφικῆς τῶν εἰκόνων καὶ τῆς μνημειακῆς τέχνης, ποὺ ὅλα ὑπογραμμίζουν τὴ λειτουργικὴ πλευρὰ τῆς Βυζαντινῆς τέχνης. Ἄλλες, μεταγενέστερες εἰκόνες τῆς Μονῆς, παρουσιάζουν τὴ λειτουργικὴ διάταξη ἁγίων καὶ ἑορτῶν, ποὺ ἀκολουθεῖ ἡ μνημειακὴ τέχνη, καὶ δείχνουν τὴν ἐξέλιξη τῶν λειτουργικῶν προγραμμάτων, τὰ ὁποῖα, ἂν καὶ εἶχαν ἐμφανισθεῖ νωρίτερα, συστηματοποιήθηκαν τὸν 11ο αἰ.

Ἡ μικρογραφικὴ τεχνοτροπία καὶ ὁ λειτουργικὸς χαρακτήρας, τόσο ἔντονα σὲ αὐτὰ τὰ μηνολόγια, δὲν χαρακτηρίζουν ὡστόσο μόνον τὸν 11ο αἰ. Μία εἰκόνα τοῦ πρώιμου 12ου αἰ. δείχνει τὴ συνέχεια αὐτῶν τῶν τάσεων. Ἡ εἰκόνα, ἀρχικὰ φύλλο τριπτύχου, ἔργο τῆς περιοχῆς τῆς Κωνσταντινούπολης, πολὺ σημαντικὴ γιὰ τὴν εἰκονογραφία της, εἰκονίζει τὴν ἱστορία τῆς Γέννησης καὶ τῆς νηπιακῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 18). Στὸ κέντρο τοῦ ἐπάνω μέρους εἰκονογραφεῖται ἡ Γέννηση μὲ τὴν Ἀγγελία στοὺς Ποιμένες καὶ τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων. Ἐπάνω, δύο χοροὶ ἀγγέλων μὲ ἐπὶ κεφαλῆς δύο ἀρχαγγέλους μὲ αὐτοκρατορικὲς στολὲς — ἀντικαθρέφτισμα τῆς Θείας Μεγαλοπρέπειας — ὑπογραμμίζουν τὸν λειτουργικὸ χαρακτήρα τῆς παράστασης τῶν Χριστουγέννων. Κάτω, εἰκονίζονται ἡ Ἀναχώρηση τῶν Μάγων, τὸ Ὄνειρο τοῦ Ἰωσήφ, ἡ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο μὲ τρεῖς νεανίες στὰ ἀριστερά, ποὺ μεταφέρουν τὶς ἀποσκευὲς — ἀπὸ τοὺς ὁποίους οἱ δύο κατὰ τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβ, ἴσως νὰ εἶναι γιοὶ τοῦ Ἰωσὴφ ἀπὸ ἄλλο γάμο — ἡ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ μὲ τὸ βρέφος Ἰωάννη, ποὺ κρύβονται σ᾽ ἕνα βουνό, καὶ τελικὰ ἡ Σφαγὴ τῶν Ἀθώων Νηπίων. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπεισόδια εἰκονογραφοῦν τὶς περικοπὲς τῆς 26ης καὶ 29ης Δεκεμβρίου, ὅπως δείχνουν εἰκονογραφημένα Εὐαγγελιστάρια τοῦ 11ου αἰ. Ἡ ἀπόδοση τοῦ τοπίου ἀπομονώνει τὶς σκηνὲς καὶ προδίδει τὴν προσπάθεια τοῦ ἁγιογράφου νὰ ἀντιγράψει ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο. Τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ ἀναφέρονται στὰ ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια τοῦ Ἰακὼβ καὶ τοῦ Ψευδο-

Ματθαίου, ποὺ ἐπέδρασαν στὰ λειτουργικὰ κείμενα, τὰ ὁποῖα ἀκολουθεῖ ἡ εἰκόνα μὲ ἁπλότητα.

Οἱ χοροὶ τῶν ἀγγέλων ἐκφράζουν τὴν ἀγαλλίαση, ποὺ γεμίζει τὴ λειτουργία τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ἄγγελοι καὶ οἱ ἄνθρωποι εὐφραίνονται, γιατὶ τὴν ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων ἑνώνεται ἡ γῆ μὲ τὸν οὐρανό. Ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ τοῦ βρέφους, ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ σπήλαιο, εἰκονιζόμενη ὡς ἐπεισόδιο τῆς καθημερινῆς ζωῆς, μαρτυρεῖ, ὅτι ὁ Χριστὸς εἶναι πράγματι ὁ Υἱὸς τοῦ Ἀνθρώπου καὶ ταυτόχρονα ὁ Μεσσίας, ποὺ ἐπιτέλους ἔχει ἔλθει. Τὰ Εὐαγγέλια δὲν μνημονεύουν τὸ σπήλαιο. Τουναντίον, τὰ ἀπόκρυφα καὶ ἡ παράδοση, ποὺ πρόσφεραν πολλὰ στοιχεῖα στὰ λειτουργικὰ κείμενα, ὁμιλοῦν γιὰ τὰ μυστηριώδη βάθη τῆς γῆς καὶ προσφέρουν συνταρακτικὴ ἑρμηνεία τῆς εἰκόνας. Αὐτὸ τὸ σκοτεινὸ ἄνοιγμα τοῦ σπηλαίου εἶναι ὁ Ἅδης. Μυστικά, ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ περιλαμβάνει τὸν Οὐρανὸ καὶ τὸν Ἅδη. Ἔχουμε ἐδῶ, δηλαδή, μία ἄμεση ἀναφορὰ στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἕνα ὁρισμὸ τοῦ σχεδίου τοῦ Θεοῦ. Ἐπίσης, τὸ ξαπλωμένο βρέφος στὸ σκότος τοῦ σπηλαίου εἶναι μία εἰκόνα τοῦ προλόγου τοῦ τετάρτου Εὐαγγελίου τοῦ Ἰωάννη (1, 5): *Καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν.* Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπιχειρήσω ἐδῶ πλήρη ἀνάλυση τῶν νοημάτων τῆς εἰκόνας. Σημειώνω μόνον ὅτι γενικὰ ἡ εἰκόνα ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος ὀπτικῆς θεολογίας, ἡ ὁποία μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου πλουτίσθηκε ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε ἡ Λειτουργία στὴν εὐσέβεια τοῦ λαοῦ.

Αὐτὴ ἡ ἀνθολόγηση εἰκόνων οὔτε ἔχει ἐξαντλήσει τοὺς θησαυροὺς τῶν πρώιμων εἰκόνων οὔτε ἔχει φανερώσει πλήρως τὰ μυστικά τους. Ἀποτελεῖ μόνο μία μικρὴ προσπάθεια νὰ φέρει τὸν ἀναγνώστη σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ κάλλος αὐτῶν τῶν εἰκόνων καὶ τὴν πολυσημία τους. Οἱ τεχνοτροπίες τους, οἱ χρονολογίες τους, καὶ ἡ πιθανὴ καταγωγή τους φανερώνουν τὸν κοσμοπολιτικὸ χαρακτήρα τῆς Μονῆς, ποὺ εἶχε γίνει τόπος συναντήσεως τῶν προσκυνητῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πρῶτες εἰκόνες, ποὺ ἀπέκτησε ἡ Μονή, ἔργα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, οἱ περισσότερες ἄλλες συνδέονται μὲ τὴ Συροπαλαιστινιακὴ ζωγραφική. Μετὰ τὴν Εἰκονοκλαστικὴ περίοδο, ἕνας ἀριθμὸς εἰκόνων ἔχει συνδυάσει τὴν κομψότητα καὶ λαμπρότητα τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης μὲ τοὺς αὐστηροὺς κανόνες τῆς μοναστικῆς παράδοσης. Πιθανότατα, οἱ εἰκόνες αὐτὲς εἶναι ἔργα ἁγιογράφων, ποὺ ἐργάζονταν στὸ Σινά, καὶ οἱ ὁποῖοι εἶχαν ἀνανεώσει τὶς ἐπαφές τους μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ κίνηση τῆς Κωνσταντινούπολης. Πέρα ἀπὸ τὴν προέλευση καὶ τὴ διαφορετικὴ καλλιτεχνικὴ αἴσθηση, ὅλες αὐτὲς οἱ εἰκόνες ἔχουν ἕνα κοινὸ σημεῖο ἐπαφῆς: εἶναι ἀντικείμενα λατρείας, ποὺ ζωγραφήθηκαν γιὰ τὴ δόξα τοῦ Θεοῦ, καθρέφτες τοῦ κάλλους τοῦ Θεοῦ. Μιλοῦν γιὰ τὴν πρώιμη ἱστορία τῆς λατρείας τῶν εἰκόνων τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἁγίων του στὶς ὁποῖες ἡ Ἐκκλησία λατρεύει τὸν Ἀναστάντα Κύριον, ἀναμένοντας τὴ Βασιλεία Του, ἡ ὁποία δὲν εἶναι τοῦ ἐδῶ κόσμου. Οἱ εἰκόνες αὐτὲς παρουσιάζουν παλαιὲς εἰκονογραφικὲς συνθέσεις, ποὺ ἔχουν μείνει ἀναλλοίωτες, γιατὶ ἡ δογματικὴ ἀλήθεια ἔχει ἑδραιωθεῖ, καὶ δείχνουν τὴ στενὴ σχέση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ ὅλες τὶς τέχνες ποὺ ὑπηρετοῦν τὴ Λειτουργία. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἶχαν ἤδη ἑδραιωθεῖ πλήρως τὸν 11ο αἰ. Ὅμως αὐτοὶ οἱ θησαυροί, ποὺ μᾶς ἔφεραν πίσω στὴν πρώιμη ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας, μαρτυροῦν πρὸ πάντων τὴ ζωὴ τῆς προσευχῆς. Δὲν μποροῦμε νὰ κατανοήσουμε πλήρως τὴ σημασία τους γιὰ τὸν αἰώνα μας καὶ γιὰ τοὺς μέλλοντες αἰῶνες, γιατὶ οἱ εἰκόνες αὐτὲς προβάλλουν μία πραγματικότητα στὴν ὁποία διαβλέπει κανεὶς τὴ μυστηριώδη μορφὴ τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 12ο ΩΣ ΤΟΝ 15ο ΑΙΩΝΑ

Ἡ συλλογὴ τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ φέρει ἔντονη τὴ σφραγίδα τῆς μακραίωνης ἱστορίας τοῦ Μοναστηριοῦ μὲ καθοριστικοὺς παράγοντες τὴ γεωγραφική του θέση στὴν ἄκρη τῆς ἐρήμου, ἐκεῖ ποὺ ἡ παράδοση τοποθετεῖ τὴν παραλαβὴ τοῦ Νόμου ἀπὸ τὸν Μωυσῆ, νησίδα ἀσκητισμοῦ, ἀκόμη καὶ πρὶν ἀπὸ τὴ γένεση τῆς Μονῆς, καὶ χῶρο συνομιλίας λαῶν ἀπό διαφορετικὲς θρησκεῖες καὶ πατρίδες. Ἡ πλουσιότερη συλλογὴ εἰκόνων σὲ ἑλληνικὴ μονή, ὄχι μόνο σὲ ἀριθμὸ καὶ σὲ χρονικὴ ἔκταση, ἀλλὰ καὶ σὲ ποικιλία τεχνοτροπικῆς ἔκφρασης, καθρεφτίζει τὴ σημασία τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ ὡς θρησκευτικοῦ κέντρου μὲ πλατιὰ ἀκτινοβολία.

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς παρουσιάζουν ἀξιοσημείωτη συνοχή, ἡ ὁποία δύσκολα διακόπτεται, ἀκόμη καὶ μὲ τὰ συνηθισμένα μεθοδολογικὰ ἐργαλεῖα, ἀπὸ τὸν σημερινὸ ἐρευνητή. Οἱ ζωγράφοι-δημιουργοὶ τῶν ἔργων αὐτῶν, μοναχοὶ συνήθως ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς τῆς μοναστικῆς κοινότητας ἢ κοσμικοὶ ἐπαγγελματίες ποὺ ἦλθαν ἀπ᾽ ἔξω, σπάνια ἀγνοοῦν τὶς παλαιότερες εἰκόνες, οἱ ὁποῖες ἔχουν ἤδη συγκεντρωθεῖ στὸ Μοναστήρι. Σὲ ὁποιαδήποτε ἐποχὴ καὶ ἂν δημιουργοῦν, ἔχουν τὸ προνόμιο νὰ γυρίζουν πίσω ἀκόμη καὶ σὲ προεικονομαχικὰ ἔργα, ποὺ σώθηκαν χάρη στὴν τοποθεσία τῆς Μονῆς καὶ στὴν ἱστορικὴ συγκυρία, καὶ νὰ διδάσκονται γιὰ τὰ ἑπόμενα ἔργα. Σπάνια ἔχει μείνει εἰκόνα ἀνέγγιχτη ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς τῆς Μονῆς σὲ νεότερες ἐποχές, ἂν ἀναλογισθοῦμε μάλιστα ὅτι ἡ ἀπασχόληση μὲ εἰκαστικὴ δημιουργία δὲν ἦταν ξένη στοὺς μοναστικοὺς κύκλους. Δὲν εἶναι ἴσως τυχαῖο ὅτι τὸ παλαιότερο ὄνομα ζωγράφου εἰκόνων ποὺ διατηρεῖται σὲ εἰκόνες τῆς Μονῆς, τοῦ Ἰωάννη, ἀνήκει σὲ μοναχό.[1]

Ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ποὺ ἄφησαν ἔντονα τὰ ἴχνη τους στὶς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ ἡ πιὸ ἄτυχη ἴσως περίπτωση εἶναι τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ 18ου αἰ. Ἰωάννη Κορνάρου, ὁ ὁποῖος ἐγκαταστάθηκε γιὰ ἕνα διάστημα στὸ Σινά. Ἄφησε πρωτότυπο ἔργο, ἀλλὰ ἐπιδόθηκε καὶ στὴν «ἀναπαλαίωση» εἰκόνων, ζωγραφίζοντας νέες παραστάσεις ἐπάνω στὸ παλαιὸ στρῶμα, ἀλλάζοντας τὶς ὑπογραφὲς τῶν ζωγράφων καὶ ἐπεμβαίνοντας δραστικὰ στὶς ἐπιγραφές.[2] Διαφορετικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ μοναχοῦ Παχωμίου ποὺ πέθανε τὸ 1960. Διατηροῦσε ἐργαστήριο ζωγραφικῆς μὲ συλλογὴ ἀπὸ ἀνθίβολα καί, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ ἔντονα προσωπικό του ὕφος, συστηματικὰ διόρθωνε μὲ ἐπιζωγράφηση τὰ τμήματα ποὺ ἔλειπαν ἀπὸ παλαιὲς εἰκόνες, ἐμπνεόμενος συχνὰ ἀπὸ συγγενικὰ αὐθεντικὰ ἔργα, τὰ ὁποῖα ὑπῆρχαν στὸ Μοναστήρι.[3]

Ἡ συλλογὴ τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ προσφέρει ἀνεκτίμητες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Μονῆς καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ μοναχισμοῦ γενικότερα, γιὰ τὴν πορεία τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς καί, εὐρύτερα, γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Δίνει, ἐξάλλου, μοναδικὴ δυνατότητα γιὰ νὰ ἐξετασθοῦν μὲ νέα κριτήρια καὶ τὰ πολύπλοκα προβλήματα ποὺ ἀφοροῦν στὶς σχέσεις τῆς Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὰ περιφερειακὰ κέντρα, καθὼς καὶ στὶς σχέσεις τῶν κέντρων αὐτῶν μεταξύ τους.

Οἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ Ἕλληνες ζωγράφους, ποὺ εἴτε ἔφθαναν στὴν ἐσχατιὰ τῆς ἐρήμου τοῦ Σινᾶ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ πολιτιστικὴ ζώνη τοῦ Βυζαντίου, εἴτε εἶχαν ἐνταχθεῖ ἀπὸ παλαιότερα στὶς ὀρθόδοξες κοινότητες τῆς Ἐγγὺς Ἀνατολῆς. Ἀρκετὲς ἐπίσης εἰκόνες εἶναι ἔργα ζωγράφων ἄλλης ἐθνικότητας, οἱ ὁποῖοι ἀνῆκαν στὶς χριστιανικὲς μειονότητες τῆς εὐρύτερης περιοχῆς ὅπου εἶχε ἐπικρατήσει τὸ Ἰσλάμ. Μέρος ὅμως ἀπὸ τὶς εἰκόνες — κυρίως ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. — ποὺ βρίσκονται στὴ Μονή, ἀποκτοῦν ἰδιαίτερο χαρακτήρα, χάρη στὴν ὤσμωση μὲ τὴ Δυτικὴ τέχνη.[4] Πρόβλημα παραμένει ἂν ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα ὀφείλονται σὲ Δυτικοὺς ζωγράφους ἢ ἂν τὰ περισσότερα θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν σὲ Ἀνατολίτες μιμητὲς τῆς Δυτικῆς τέχνης, καθὼς στὴ διάρκεια τῆς Λατινοκρατίας εἶχαν ἀναπτυχθεῖ ἀρκετὰ κέντρα παραγωγῆς εἰκόνων στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο.

Οἱ πολυάριθμες εἰκόνες τῆς Μονῆς μὲ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα παρουσιάζουν ἀρκετὲς διαφορές. Ἂν ἀντιμετωπισθεῖ μὲ ἐπιφύλαξη ἡ ἄποψη ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ ζωγραφήθηκαν στὴν ἴδια τὴ Μονὴ ἀπὸ Δυτικοὺς ζωγράφους ἐγκατεστημένους ἐκεῖ, τότε παραμένουν ἀναπάντητα ἀρκετὰ ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ δυναμικὸ καὶ τὰ κέντρα ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ ἔργα ἔφθασαν στὴ Μονή. Τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ ἀποκτοῦν ἰδιαίτερη σημασία λόγω τῶν ἱστορικῶν συνθηκῶν ποὺ ἐπέβαλαν στὴ Μονὴ διάλογο ὄχι μόνο μὲ τὸν ἑλληνικὸ ὀρθόδοξο κορμὸ τοῦ Βυζαντίου ἢ τῆς διασπορᾶς, ἀλλὰ καὶ μὲ λαοὺς ἀπὸ διαφορετικὲς ἐθνικὲς ὁμάδες καὶ διαφορετικὲς θρησκεῖες. Ἡ Μονὴ διατηροῦσε σχέσεις μὲ τοὺς

Σταυροφόρους τῆς Παλαιστίνης καί, κατὰ μία θεωρία, εἶχε ἐξάρτηση ἀπὸ τὴ λατινικὴ ἐπισκοπὴ τῆς Πέτρας.[5] Ὡστόσο, οἱ σχέσεις μὲ τὶς χριστιανικές, συριακὲς καὶ ἀραβικὲς κοινότητες τῆς Ἐγγὺς Ἀνατολῆς, ἀπὸ τὶς ὁποῖες κατὰ καιροὺς προέρχονταν καὶ μοναχοί, ἦταν πολὺ στενότερες. Ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ διατηροῦσε στενὴ ἐπικοινωνία μὲ τὰ μεγάλα ἀστικὰ κέντρα τῆς Παλαιστίνης καὶ τῆς Συρίας, ὅπου ἄλλωστε εἶχε σημαντικὰ μετόχια. Ἔτσι θὰ περίμενε κανεὶς ἐπικοινωνία καὶ ὡς πρὸς τὰ καλλιτεχνικὰ θέματα κυρίως μὲ τὰ Ἱεροσόλυμα ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ Δαμασκό.[6] Ἐπειδὴ ἡ δυτικὴ παρουσία στὴ Συρία καὶ στὴν Παλαιστίνη ἦταν μακροχρόνια καὶ εἶχε δημιουργήσει πρόσφορο κλίμα γιὰ τὴν ἀνάμειξη στοιχείων ἀπὸ τὴ βυζαντινή, τὴν ἰσλαμικὴ καὶ τὴ δυτικὴ παράδοση, ἡ γνωριμία μας μὲ τὴ ζωγραφικὴ ποὺ εἶχε δημιουργηθεῖ σ' αὐτὲς τὶς περιοχὲς θὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ χρήσιμη γιὰ τὴ μελέτη τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς, κυρίως ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. Τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ Ἑλληνικὸ Πατριαρχεῖο τῶν Ἱεροσολύμων σώζεται μία μόνον εἰκόνα τῆς «σταυροφορικῆς» ὁμάδας καὶ μᾶλλον σιναϊτικῆς προελεύσεως λόγω εἰκονογραφίας — ὁ Μωυσῆς καὶ ἡ Φλεγομένη Βάτος — δὲν δημιουργεῖ θετικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν καλύτερη ἀντιμετώπιση τοῦ προβληματικοῦ αὐτοῦ ὑλικοῦ.[7] Ἐπὶ τοῦ παρόντος μόνον ἡ Κύπρος ἐμφανίζεται μὲ πειστικὰ στοιχεῖα ὡς κέντρο παραγωγῆς εἰκόνων μὲ ἰδιαίτερη φυσιογνωμία κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ μερικὲς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ ὑποδηλώνουν στενότερη σχέση μὲ τὸ νησί, ἡ ὁποία ἐξηγεῖται ἄλλωστε καὶ ἀπὸ τὰ περιουσιακά του στοιχεῖα ἐκεῖ.[8] Ἄλλο κέντρο ὅπου θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ εἶχαν ὀργανωθεῖ ἐργαστήρια παραγωγῆς εἰκόνων τὸν 13ο αἰ. εἶναι βεβαίως ἡ Κρήτη, μὲ τὴν ὁποία ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ διατηροῦσε στενότερες σχέσεις καὶ ἀπὸ τὴν Κύπρο, λόγω τῶν σοβαρῶν περιουσιακῶν στοιχείων ποὺ κατεῖχε καὶ στὸ νησὶ αὐτό.[9]

Γιὰ τὴν ἀναζήτηση λύσεων σχετικὰ μὲ τὴν προέλευση τῶν εἰκόνων αὐτῶν τοῦ 13ου αἰ. πρέπει νὰ ληφθεῖ ὑπ' ὄψιν καὶ ἡ μαρτυρία τῆς γλώσσας τῶν ἐπιγραφῶν. Γιὰ τὴν περίοδο ἀπὸ τὸν 12ο ἕως καὶ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰ., οἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ δείχνουν τὴ μικρότερη δυνατὴ παρουσία ξένων γλωσσικῶν ἰδιωμάτων. Λατινικὲς ἐπιγραφὲς μόνον ὑπάρχουν σὲ τέσσερις εἰκόνες, λατινικὲς καὶ ἑλληνικὲς σὲ τρεῖς, ἀραβικὲς μόνον ὡς μετάφραση τῶν ἑλληνικῶν ἐπιγραφῶν, σὲ ἐλάχιστα ἔργα, καὶ σὲ μία περίπτωση ἔχουμε συριακά. Τέλος γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς μαζὶ μὲ ἑλληνικὲς ἔχουμε σὲ δύο περιπτώσεις.[10] Ἀκόμη καὶ οἱ εἰκόνες μὲ σημειώσεις στὸν τύπο τῶν ἐνθυμήσεων σὲ ξένη γλώσσα — ἔχουν ἐπισημανθεῖ μόνον στὰ ἀραβικὰ — εἶναι ἐπίσης ἐξαιρετικὰ περιορισμένες.[11] Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς λεγόμενης «σταυροφορικῆς» ὁμάδας δὲν περιέχει ἐπιγραφὲς στὰ ἀνοικτὰ χαρακωμένα εἰλητάρια ἁγίων καὶ ἀκόμη ὅτι σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις οἱ ἐπιγραφὲς φαίνεται ὅτι προστέθηκαν σὲ μεταγενέστερη ἐποχή. Μία τελευταία παρατήρηση ἔχει σχέση μὲ τὴ γραφὴ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας στὶς ἐπιγραφές, ὅπου ἀναμφισβήτητα, σὲ πολλὲς εἰκόνες οἱ ἀνορθογραφίες καὶ οἱ ἀσυνταξίες ἔχουν ξεπεράσει τὰ ὅρια τοῦ ἀνεκτοῦ. Γιὰ μερικὲς ὅμως περιπτώσεις θὰ ἦταν παρακινδυνευμένο νὰ ἀποδοθεῖ τὸ φαινόμενο αὐτὸ σὲ ζωγράφους ἢ γραφεῖς ἀπὸ διαφορετικὴ ἐθνικὴ ὁμάδα. Προκειμένου νὰ θεωρηθοῦν στὴ σωστή τους προοπτικὴ οἱ προηγούμενες παρατηρήσεις, δὲν πρέπει νὰ λησμονοῦμε ὅτι οἱ μοναχοὶ τοῦ Σινᾶ ἦταν πολύγλωσσοι.[12]

Ἐὰν λάβουμε ὑπ' ὄψιν τὶς ἐγγενεῖς ἰδιοτυπίες ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς φορητὲς εἰκόνες, ἰδιαίτερα πρὶν ἀπὸ τὴν Ἅλωση, εἶναι φυσικὸ νὰ ἔχουμε, μόνον σὲ σπάνιες περιπτώσεις, μαρτυρίες στὰ ἴδια τὰ ἔργα γιὰ τοὺς δωρητές τους. Δύο φορὲς στὸν 13ο αἰώνα ὁ ἀρχιεπίσκοπος Σιναίου ἐμφανίζεται ὡς ὁ χορηγὸς μιᾶς εἰκόνας.[13] Σὲ ἀρκετὰ παραδείγματα ὁ δωρητὴς εἶναι μοναχός, μέλος προφανῶς τῆς σιναϊτικῆς κοινότητας.[14] Σὲ λίγα παραδείγματα ὁ δωρητὴς εἶναι κοσμικός.[15] Σὲ τέσσερις τουλάχιστον περιπτώσεις ὁ χορηγός, λόγω ἀμφιέσεως ἢ ὀνόματος, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ μέλος μὴ ἑλληνικῆς ἐθνικῆς ὁμάδας.[16] Μόνο μία φορὰ ἡ παραγγελία τοῦ ἔργου πρέπει νὰ ἔγινε ἀπὸ γυναίκα.[17] Ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον ἔχουν οἱ ἐλάχιστες εἰκόνες μὲ δωρητὲς τοὺς ζωγράφους ποὺ τὶς δημιούργησαν. Τὸ παλαιότερο παράδειγμα ἀφορᾶ στὸν μοναχὸ Ἰωάννη, καὶ τὰ ἄλλα δύο, στὸν Στέφανο[18] καὶ στὸν Πέτρο,[19] καὶ τοὺς δύο κοσμικούς.

Ὁ 12ος, ὁ 13ος καὶ ὁ 15ος αἰ. ἀποτελοῦν ἐξαιρετικὰ γόνιμες περιόδους στὴν ἱστορία τῆς Μονῆς ὡς πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα στὸν τομέα τῶν φορητῶν εἰκόνων. Ἡ ποικιλία τοῦ ὑλικοῦ στὴ μορφή, στὴν κλίμακα καὶ στὴ θεματολογία ἀποκαλύπτει τὴ σημασία τῆς Μονῆς ὡς μεγάλου κέντρου προσκυνήματος τῆς Ἀνατολῆς. Παράλληλα, φανερώνει καὶ τὴ συνεχῶς αὐξανόμενη σημασία ποὺ παίρνουν οἱ εἰκόνες γιὰ τὸν ναὸ σὲ σχέση μὲ τὴ Λειτουργία καὶ τὶς διάφορες τελετὲς καὶ ἀκόμη τὴ σπουδαιότητά τους γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ λατρεία. Ὁ Kurt Weitzmann ἐπισήμανε πρόσφατα ὅτι πολλὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀποτελοῦσαν εἰκονογραφικὰ προγράμματα γιὰ συγκεκριμένες ἀνάγκες στὸν κύριο χῶρο τοῦ καθολικοῦ, στὰ παρεκκλήσιά του, καθὼς καὶ σὲ ἄλλα παρεκκλήσια ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τῶν τειχῶν τῆς Μονῆς.[20] Ἀπαραίτητο εἶναι νὰ τονισθεῖ ὅτι, μὲ σπουδαιότερη ἐξαίρεση τὰ ψηφιδωτὰ στὸ Ἱερὸ Βῆμα, σὲ πολὺ μικρὸ βαθμὸ ἐφαρμόσθηκε ἐδῶ διακόσμηση μὲ μνημειακὴ ζωγραφική. Συνεπῶς, σὲ πολλὲς περιπτώσεις οἱ φορητὲς εἰκόνες ἔπαιρναν τὴ θέση τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς στοὺς τοίχους.

Ἐντυπωσιακὸς εἶναι ὁ ἀριθμὸς εἰκόνων σὲ μικρὴ κλίμακα, οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἔργα μὲ προορισμὸ τὴν ἰδιωτικὴ προσευχὴ ἢ ὡς μικρὲς εἰκόνες προσκυνήσεως μέσα στὸν ναό, ἐφ᾽ ὅσον τὸ ἐπιτρέπει ἡ θεματολογία τους. Δημοφιλὴ εἶναι ἐπίσης τὰ δίπτυχα, τὰ τρίπτυχα ἢ καὶ τὰ πολύπτυχα, τὰ ὁποῖα προσφέρονται ἰδιαίτερα γιὰ ἐκτεταμένα εἰκονογραφικὰ σύνολα. Ὁ λειτουργικὸς χαρακτήρας στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα μερικῶν ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ ἴσως ὑποδηλώνει ὅτι δὲν εἶχαν κατ᾽ ἀνάγκην ἰδιωτικὸ προορισμό, ἀλλὰ ὅτι χρησιμοποιοῦνταν ἀπὸ τοὺς ἱερομονάχους τοῦ Σινᾶ στὶς συχνὲς μετακινήσεις τους στὰ διάφορα *καθίσματα* γύρω ἀπὸ τὴ Μονή, προκειμένου νὰ ἱερουργήσουν τὶς Κυριακὲς ἢ στὶς μεγάλες ἑορτές.[21]

Ἡ παραγωγὴ εἰκόνων στὸ Σινὰ εἶναι ἐντυπωσιακὴ σὲ ὁρισμένες χρονολογικὲς περιόδους. Εὐνοϊκὸς παράγων γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ ἄνθηση, πέρα ἀπὸ τὸ κλίμα μεγαλύτερης ἀσφάλειας καὶ οἰκονομικῆς εὐημερίας, ὑπῆρξε καὶ ὁ δημιουργικὸς ρόλος ποὺ διαδραμάτισαν ὁρισμένοι δραστήριοι ἀρχιεπίσκοποι στὸ Σινά. Ἐξάλλου, θετικὸ ρόλο εἶχε ἀναμφισβήτητα τὸ παγκόσμιο ἐνδιαφέρον τῶν Χριστιανῶν γιὰ τὰ προσκυνήματα τῆς Ἐγγὺς Ἀνατολῆς μετὰ τὴ δραστηριοποίηση τοῦ δυτικοῦ παράγοντα μέσα ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν Σταυροφοριῶν γιὰ τὸν θρησκευτικό, πολιτικό, καὶ οἰκονομικὸ ἔλεγχο τῆς εὐρύτερης αὐτῆς περιοχῆς.

Ἡ διεθνής, ὡστόσο, ἀκτινοβολία τῆς Μονῆς συνδέεται κυρίως μὲ τὴν ἀνακομιδὴ καὶ τὴ φύλαξη τῶν λειψάνων τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας σ᾽ αὐτήν, ποὺ τοποθετεῖται γύρω στὸν 10ο αἰ. Τὸ Μοναστήρι τῆς Παναγίας, ποὺ ἀφιερώθηκε στὴ χάρη της ἀπὸ τὸν ἱδρυτή του, αὐτοκράτορα Ἰουστινιανό, διευρύνει τὸ κύρος του στὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴ Δύση, ὅταν μετονομάζεται σὲ Μονὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης ἀπὸ τὸν 13ο αἰ., σύμφωνα τουλάχιστον μὲ τὶς μαρτυρίες τῶν περιηγητῶν.[22] Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἁγία Αἰκατερίνα, ἡ Μονὴ ἀποδίδει ἰδιαίτερη τιμὴ στὴν Παναγία, κατὰ πρῶτο λόγο, καὶ στὸν Μωυσῆ.

Στὴν παρουσίαση μερικῶν ἀντιπροσωπευτικῶν ἔργων τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ θὰ ἀκολουθήσουμε τὴ χρονολογικὴ σειρά. Πρέπει, ὡστόσο, νὰ λάβουμε ὑπ᾽ ὄψιν ὅτι τὸ ὑλικὸ ἐμφανίζει συχνὰ ἰδιαίτερα προβλήματα ὡς πρὸς τὴ χρονολόγηση λόγω τοῦ συντηρητικοῦ χαρακτήρα αὐτῆς εἰδικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Σ᾽ αὐτὸ συνέβαλαν καὶ οἱ ἱστορικὲς περιστάσεις, ποὺ κατὰ καιροὺς ἀνάγκαζαν τὴ Μονὴ νὰ διακόπτει τοὺς δεσμούς της μὲ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο καὶ ἔτσι ἐνθάρρυναν συχνὰ ὅσους ἐργάζονταν στὸ Μοναστήρι νὰ ἀναπαράγουν παλαιότερα πρότυπα ἀπὸ τὴν πλούσια συλλογὴ τῶν εἰκόνων του. Οὔτε μία ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς ἕως τὴν Ἅλωση δὲν περιλαμβάνει χρονολογία. Οἱ ἐλάχιστες εἰκόνες μὲ προσωπογραφίες ἀρχιεπισκόπων Σιναίου καὶ τὰ ὀνόματά τους δὲν βοηθοῦν ἐπὶ τοῦ παρόντος γιὰ τὴν ἀκριβέστερη χρονολογικὴ τοποθέτηση τῶν ἔργων, λόγω τῆς ἀσάφειας ποὺ ἐπικρατεῖ σχετικὰ μὲ τὸν κατάλογο τῶν ἐπισκόπων σὲ ὁρισμένες ἐποχές. Ἐλάχιστες εἰκόνες μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν μὲ βάση συγκεκριμένες ἱστορικὲς προσωπικότητες.[23] Ἡ χρονολόγηση τοῦ πολύμορφου αὐτοῦ ὑλικοῦ βασίζεται στὴν εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση καί, ὡς ἕνα βαθμό. στὴν παλαιογραφικὴ ἐξέταση τῶν ἐπιγραφῶν, ἀφοῦ δὲν ἔχουμε ἀκόμη στοιχεῖα γιὰ τὴ συντήρηση μεγάλου ἀριθμοῦ εἰκόνων, ἡ ὁποία ἔγινε πρόσφατα.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 12ου ΑΙΩΝΑ

Οἱ εἰκόνες τοῦ 12ου αἰ. στὴ Μονὴ ἀποτελοῦν σημαντικὴ ὁμάδα, σὲ σύγκριση μὲ αὐτὲς ποὺ ἔχουν διατηρηθεῖ ἀπὸ παλαιότερες ἐποχές. Πέρα ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι μερικὲς εἰκόνες, ποὺ ἔχουν χρονολογηθεῖ συχνὰ στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 11ου αἰ., θὰ πρέπει ἴσως νὰ μετακινηθοῦν στὸν 12ο, παραμένει ἀρκετὰ ἀσαφὴς ἡ φυσιογνωμία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας κατὰ τὴν πρώιμη φάση τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν μὲ βάση τὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς. Μὲ ἀμελητέες ἐξαιρέσεις, οἱ εἰκόνες τοῦ αἰώνα αὐτοῦ στὸ Σινὰ ἀκολουθοῦν τὶς σύγχρονες ἐξελίξεις στὴ Βυζαντινὴ ζωγραφική, ὅπως αὐτὲς ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ ἐξηγεῖται ἀπὸ τὶς στενὲς σχέσεις ποὺ διατηρεῖ ἡ Μονὴ μὲ τὴν πρωτεύουσα κατὰ τὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν.[24] Δὲν εἶναι βέβαιο ἐὰν ὁρισμένα ἔργα ζωγραφήθηκαν στὸ Σινὰ ἀπὸ ζωγράφους τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἢ ἐὰν ἔφθασαν στὴ Μονὴ ὡς παραγγελίες ἢ δῶρα ἀπὸ ἐκεῖ. Ἡ πρώτη ὑπόθεση ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ μιᾶς λεπτομέρειας, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὸ πιὸ ἐξειδικευμένο τεχνικὸ χαρακτηριστικὸ τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων ποὺ ζωγραφήθηκαν στὸ Σινὰ ἀπὸ τὸν 10ο ἕως καὶ τὸν 13ο αἰ. Πρόκειται γιὰ τὸν εἰδικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐπιτυγχάνεται ἡ διαφορετικὴ ἀντανάκλαση τοῦ φωτὸς στὸ χρυσὸ φόντο μὲ τὴ χρήση ἐργαλείου ὅπως ὁ διαβήτης καὶ μὲ τὴ βοήθεια μικρῆς βούρτσας. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ δὲν ἔχει ἐπισημανθεῖ ἕως σήμερα ἐκτὸς Σινᾶ. Ἄλλο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τεχνικῆς ἀποτελεῖ καὶ ὁ τυποποιημένος ζωγραφικὸς διάκοσμος στὴν πίσω ὄψη, συνήθως μὲ ἐναλλασσόμενες λωρίδες ἀπὸ κυματιστὲς πινελιές, κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες, πολλῶν εἰκόνων τοῦ 12ου καὶ τοῦ 13ου αἰ. στὴ Μονή.[25] Ἡ ἐπιλογὴ τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων, ἡ ἑνότητα τοῦ ὕφους, ἀλλὰ καὶ οἱ προκαθορισμένες διαστάσεις σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις, ὅταν ὑπάρχουν δεσμεύσεις ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ λειτουργία τῶν εἰκόνων, ἐνισχύουν τὴν ἄποψη ὅτι αὐτὲς ζωγραφήθηκαν στὴ Μονή. Ἔργα ζωγράφων ἀπὸ ξένες χριστιανικὲς κοινότητες τῆς Ἐγγὺς Ἀνατολῆς, εἴτε καὶ Δυτικῶν ζωγράφων δὲν εἶναι εὔκολο νὰ ἐπισημανθοῦν στὸ ὑλικὸ τῆς Μονῆς ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτή.

Ὡς πρὸς τὸν προορισμὸ τῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 12ο αἰ. εἶναι σαφὲς ὅτι σημαντικὸς ἀριθμὸς ἔργων εἶχε συγκεκριμένο ρόλο μέσα στὸν ναό, σὲ στενὴ συνάρτηση μὲ τὰ δρώμενα στὴ Λειτουργία καὶ στὶς διάφορες ἀκολουθίες καὶ τελετές. Σ᾽ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἐντάσσονται μερικὰ ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ζωγραφιστὰ ἐπιστύλια τέμπλου μὲ τὴ Δέηση, τὸ Δωδεκάορτο καὶ ἄλλες σκηνές, ἀκόμη καὶ μὲ ἁγιολογικὰ θέματα. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὶς εἰκόνες μηνολογίων, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὶς εἰκόνες μὲ τὰ Δωδεκάορτα ἐκτὸς τῶν τέμπλων.

Στὶς ἀξιολογότερες κομνήνειες εἰκόνες ὡς πρὸς τὸ πυκνὸ θεολογικὸ περιεχόμενο καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα, ἀνήκει ἐκείνη μὲ τὴν πιὸ πρώιμη παράσταση τῆς Παναγίας στὸν τύπο τῆς Κυκκώτισσας (εἰκ. 19).[26] Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη τὸ ἔργο εἶναι πρωτοποριακό, ἐπειδὴ συνοψίζει τὸ μυστήριο τῆς Ἐνσαρκώσεως καὶ τὸ λυτρωτικό του ἀποτέλεσμα γιὰ τὸν ἄνθρωπο μέσα ἀπὸ τὴν παρουσίαση τῶν προσώπων τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης τὰ ὁποῖα διαδραμάτισαν σημαντικὸ ρόλο στὴν πραγμάτωσή του. Τὴν Παναγία μὲ τὸ Βρέφος περιβάλλουν ὁ Χριστὸς *ἐν δόξῃ*, ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, οἱ ἀπόστολοι Παῦλος καὶ Πέτρος, ὁ Μωυσῆς, ὁ Ἰακώβ, ὁ Ἀαρών, ὁ Ζαχαρίας, ἡ Ἄννα, ἡ Ἐλισάβετ, ὁ Δαβὶδ καὶ ὁ Ἡσαΐας, ὁ Ἰεζεκιὴλ καὶ ὁ Δανιήλ, ὁ Ἀββακοὺμ καὶ ὁ Σολομών, ὁ Βαλαὰμ καὶ ὁ Γεδεών. Προνομιακὴ θέση κάτω ἀπὸ τὴν Παναγία παίρνουν ὁ Ἰωσήφ, οἱ προπάτορες Ἀδὰμ καὶ Εὔα καὶ οἱ θεοπάτορες Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννα. Τὰ χωρία ποὺ ἔχουν γραφεῖ στὰ εἰλητάριά τους[27] καὶ ἡ πλαστικὴ ἔκφραση ποὺ ἔχουν πάρει μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ μέσα ἀπὸ τὰ σύμβολα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης (ἡ Φλεγομένη Βάτος τοῦ Μωυσέως, ἡ Κλῖμαξ τοῦ Ἰακώβ, ἡ Πύλη τοῦ Ἰεζεκιὴλ κλπ.), τὰ ὁποῖα εἰκονίζονται δίπλα τους, κάνουν πιὸ ἁπτὸ τὸ περιεχόμενο τῆς σύνθεσης. Ἡ πολύπλοκη εἰκονογραφία τοῦ ἔργου ἐπιτρέπει τὴ χρονολόγησή του τουλάχιστον στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 12ου αἰ. Ἡ εἰκόνα ἐκφράζει τὶς πιὸ προωθημένες τάσεις τῆς ζωγραφικῆς στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὸν κύκλο τῶν ἔργων της.[28]

Στὸν 12ο αἰ. χρονολογοῦνται τὰ παλαιότερα σωζόμενα στὴ Μονὴ παραδείγματα ἐπιστυλίων τέμπλων. Στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῆς μορφῆς τοῦ βυζαντινοῦ τέμπλου τὰ ζωγραφημένα σὲ σανίδες ἐπιστύλια ἀντικαθιστοῦν ἀνάλογα ἔργα ἀπὸ μάρμαρο ἢ πολυτιμότερα ἀκόμη ὑλικά, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ κορύφωμα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ παραπετάσματος τὸ ὁποῖο χωρίζει τὸ Ἱερὸ ἀπὸ τὸν κυρίως ναό. Ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. καὶ ἑξῆς, ἡ τυπικὴ θεματολογία τῶν ζωγραφημένων ἐπιστυλίων περιλαμβάνει τὶς σκηνὲς τῶν μεγάλων ἑορτῶν τῆς Ὀρθοδοξίας, τὸ λεγόμενο *Δωδεκάορτον* (Εὐαγγελισμός, Γέννηση, Ὑπαπαντή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Ἔγερση τοῦ Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Ἀνάσταση, Ἀνάληψη, Πεντηκοστὴ καὶ Κοίμηση τῆς Παναγίας). Εἶναι μοιρασμένες ἀνὰ ἕξι δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Δέηση. Ἀνάλογα μὲ τὶς διαστάσεις ποὺ ἐπιδίωκαν νὰ ἔχουν κατὰ περίπτωση, ἡ θεματολογία ἦταν δυνατὸν νὰ διευρυνθεῖ μὲ περισσότερες χριστολογικὲς σκηνές, σημαντικὲς σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας, ἀρχαγγέλους, τοὺς κορυφαίους ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο, καὶ ἁγιογραφικὲς προσωπογραφίες. Ἡ Δέηση καὶ οἱ σκηνὲς ἀπεικονίζονται συνήθως κάτω ἀπὸ ζωγραφιστὴ τοξοστοιχία. Θεωρεῖται σχεδὸν βέβαιο ὅτι τὰ ἐπιστύλια ποὺ σώζονται στὸ Σινὰ ζωγραφήθηκαν στὴ Μονή. Δέκα ἀπὸ αὐτά, ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν 12ο ἕως καὶ τὸν 15ο αἰ., διατηροῦνται στὸ σύνολό τους ἢ κατὰ τμήματα.

Στὰ πρωιμότερα παραδείγματα ἐπιστυλίων ἀνήκει ἕνα σχετικὰ μικρὸ ἐπιστύλιο, σὲ δύο τμήματα, μὲ τὴ Δέηση καὶ ἕνδεκα σκηνές, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον θαύματα τοῦ ἁγίου Εὐστρατίου μετὰ θάνατον (εἰκ. 20-22).[29] Οἱ σκηνὲς αὐτὲς περιλαμβάνουν δύο θαύματα θεραπείας προσώπων ποὺ ἔπασχαν ἀπὸ παρατεταμένο πυρετό, δύο θαύματα θεραπείας τρελῶν, τὴν ἐκδίωξη ἀπὸ τὸν ναὸ ἑνὸς ἀργυροπράτη ποὺ εἶχε καταλύσει ἐκεῖ παρεμποδίζοντας νὰ ψαλοῦν οἱ ἑωθινοὶ ὕμνοι, ἕνα ἐπεισόδιο μὲ νέους ποὺ κτυποῦν τὶς καμπάνες στὴν ἑορτὴ τοῦ ἁγίου, μία ἀδιάγνωστη σκηνὴ μὲ τὸν ἅγιο Εὐστράτιο ἔφιππο, τὴ θεραπεία τῆς θυγατέρας τῆς Συγκλητικῆς, τὴ θεραπεία μιᾶς μοναχῆς, τὴ θεραπεία μίας γυναίκας, ποὺ ἦταν ἄφωνη καὶ ἀκίνητη (τὸ θαῦμα πραγματοποιεῖται μὲ τὴν παρέμβαση τῶν Ἁγίων Πέντε), καὶ τέλος τὴ θεραπεία ἑνὸς ἄνδρα ποὺ ἔπασχε ἀπὸ τέτανο. Τὰ θαύματα αὐτά, γιὰ τὰ ὁποῖα δὲν ἔχει ἀκόμη ἐπισημανθεῖ τὸ ἀντίστοιχο ἁγιολογικὸ κείμενο, πραγματοποιοῦνται μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἁγίου, συνήθως χάρη στὴν εὐεργετικὴ παρουσία τῶν λειψάνων του στὸ κέντρο λατρείας τῶν Ἁγίων Πέντε ἀπὸ τὴν Ἀρμενία, στὴ Σεβάστεια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Τὸ ἐπιστύλιο ἀποτελεῖ μαρτυρία γιὰ τὸν προστατευτικὸ ρόλο τῶν ἁγίων στὴ μεσαιωνικὴ κοινωνία, κυρίως ἐκεῖνον τοῦ θεραπευτῆ. Παράλληλα, προσφέρει καὶ πιὸ ἐξειδικευμένες πληροφορίες γιὰ τὸν καθημερινὸ βίο τῶν Βυζαντινῶν, ἰδιαίτερα σὲ σχέση μὲ ἐνδυματολογικὲς λεπτομέρειες καὶ μὲ τὸν ἐσωτερικὸ διάκοσμο ἰδιωτικῶν κατοικιῶν. Ἡ τέχνη τοῦ ἔργου ἔχει πολὺ καλὴ ποιότητα, ἰδιαίτερα στὸ ἀριστερὸ τμῆμα, γιατὶ εἶναι σαφὲς ὅτι τὸ δεξιὸ εἶναι ἔργο ἄλλου ζωγράφου. Ἡ ἐντύπωση τῶν χρωμάτων μὲ πολλὰ κόκκινα καὶ βαθυγάλαζα εἶναι μέσα στὴν κομνήνεια αἰσθητική. Τὸ ἐπιστύλιο αὐτό, τὸ μόνο σωζόμενο μὲ ἐξ ὁλοκλήρου ἁγιολογικὴ θεματολογία, εἶναι δυνατὸν νὰ χρονολογηθεῖ στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 12ου αἰ. Κατὰ πᾶσα πιθανότητα ἔγινε γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὲ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς ποὺ ἦταν ἀφιερωμένο στοὺς Ἁγίους Πέντε τῆς Ἀρμενίας, στοὺς ὁποίους ἡγετικὴ θέση κατεῖχε ὁ ἅγιος Εὐστράτιος.[30] Οἱ διαστάσεις τοῦ ἐπιστυλίου ταιριάζουν μὲ τὶς διαστάσεις τοῦ παρεκκλησίου τῶν Ἁγίων Πέντε μέσα στὸν περίβολο τῆς Μονῆς. Γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ ἔργου στὴ Μονὴ συνηγοροῦν ἐπίσης τεχνικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ἡ ἀντανάκλαση τοῦ χρυσοῦ στοὺς φωτοστεφάνους καὶ σὲ ὁρισμένα σημεῖα τοῦ φόντου, καθὼς καὶ ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος στὴν πίσω ὄψη.

Ἀπὸ ἕνα ἄλλο ἐπιστύλιο, τὸ ὁποῖο συγκροτοῦσαν ἀρχικὰ τρία τμήματα, σώζονται τὸ ἀριστερὸ καὶ τὸ μεσαῖο τμῆμα (εἰκ. 25-27).[31] Τὴ θεματολογία ἀποτελοῦσαν ἡ Δέηση, δύο σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας (Γενέσιο καὶ Εἰσόδια) καὶ τὸ Δωδεκάορτο. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἐπιστύλιο τοῦ ἁγίου Εὐστρατίου, τοῦτο διέθετε σεβαστὲς διαστάσεις καὶ εἶναι πιθανὸν νὰ εἶχε χρησιμοποιηθεῖ στὸ τέμπλο τοῦ κεντρικοῦ χώρου τῆς βασιλικῆς. Ἡ τεχνοτροπία τοῦ ἐπιστυλίου αὐτοῦ μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ σὲ μία ἀπὸ τὶς κυρίαρχες τάσεις στὴ ζωγραφικὴ τῆς πρωτεύουσας στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 12ου αἰ., μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ χάρη τῶν μορφῶν μέσα ἀπὸ τὸν ἰσορροπημένο συνδυασμὸ τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ χρώματος. Παράλληλα, φανερὴ εἶναι καὶ κάποια «μανιεριστικὴ» διάθεση στὴν ἀπόδοση λεπτομερειῶν τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους καὶ τοῦ τοπίου, ποὺ ἐξυπηρετοῦν μία αἰσθητικὴ ἄποψη μακριὰ ἀπὸ τὴ φύση.

Ἕνα ἄλλο τμῆμα ἐπιστυλίου (εἰκ. 31-33), ποὺ περιλαμβάνει στὸ σύνολό του πάλι τὴ Δέηση, τὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας, τὰ Εἰσόδια καὶ τὸ Δωδεκάορτο,[32] τὸ τελευταῖο σὲ χρονολογικὴ διαδοχὴ ἀπὸ τὰ τρία ἐπιστύλια, παρουσιάζει πιὸ πρωτοποριακὸ ἰδίωμα σὲ σχέση μὲ τὰ προηγούμενα. Τὸ ἔργο ἀποκαλύπτει πρωτότυπο χειρισμὸ τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτὸς καὶ καθαρὰ ζωγραφικὴ ἀντίληψη, ἡ ὁποία δὲν ἔχει παρατηρηθεῖ ὡς σήμερα σὲ καμμία ἄλλη φορητὴ εἰκόνα τῆς Μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς. Μεγάλη ἐπίσης σημασία δίνεται στὸ τοπίο, ἐνῶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ὑποβαθμίζεται. Τὰ χρώματα ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν κομνήνεια αἰσθητικὴ ποὺ βρισκόταν κοντὰ στὴν ἐντύπωση πολυτελῶν ἔργων, ὅπως εἶναι τὰ σμάλτα. Τὰ βουνὰ σὲ χρῶμα πορτοκαλὶ καὶ καστανὸ μὲ τὶς «χιονισμένες» κορυφές, τὸ ἀνοικτὸ γαλάζιο στὸ νερὸ καὶ στὶς ἐνδυμασίες, τὸ φωτεινὸ ρόδινο, ποὺ χρησιμοποιεῖται συχνὰ γιὰ τὰ ὑφάσματα, εἶναι πιὸ κοντὰ στὴ φύση σὲ σύγκριση μὲ ἔργα τῆς κομνήνειας τεχνοτροπίας. Χάρη στὴ γρήγορη, νευρικὴ πινελιά, ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια πάλλεται ἀπὸ πηγαῖο δυναμισμό. Παράλληλα, τὴν πνευματικότητα ποὺ ἀναδίδουν οἱ ἀνθρώπινες φυσιογνωμίες στὴ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἔχει ἀντικαταστήσει μία πολὺ πιὸ γήινη ψυχολογικὴ φόρτιση. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι τὸ ἐπιστύλιο αὐτὸ δημιουργήθηκε πρὸς τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ., ἴσως κοντὰ στὸ 1200.

Στὶς μικρὲς εἰκόνες, μὲ θεματολογία κατάλληλη γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν στὸ προσκυνητάριο τὴν ἡμέρα τῆς ἀντίστοιχης ἑορτῆς, ἐντάσσεται ἡ εἰκόνα μὲ θέμα τὸ «ἐν Χώναις θαῦμα» (εἰκ. 23),[33] ποὺ ἔλαβε χώρα στὸ σπουδαιότερο κέντρο λατρείας τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, στὶς Κολοσσὲς ἢ Χῶνες τῆς Φρυγίας στὴ Μ. Ἀσία. Ἡ ἐπέμβαση τοῦ ἀρχαγγέλου προκαλεῖται ἀπὸ «ἐλληνίζοντες», ποὺ προσπαθοῦν νὰ καταστρέψουν τὸν ναό του, μεγάλο κέντρο ἰάσεων μὲ τὸ ἁγιασμένο νερὸ παρακείμενης πηγῆς, στρέφοντας τὸ ρεῦμα ἑνὸς ποταμοῦ πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ ναοῦ, τὸν ὁποῖο εἶχε κτίσει ὁ μοναχὸς Ἄρχιππος. Ἡ σκηνὴ δείχνει τὴ στιγμὴ ποὺ ἐμφανίζεται ὁ ἴδιος ὁ ἀρχάγγελος καὶ μὲ τὴ ράβδο του σταματᾶ τὴ ροὴ τοῦ νεροῦ μπροστὰ στὸν ἔκπληκτο μοναχό. Τὸ ἔργο αὐτό, μὲ τὶς ραδινὲς αἰθέριες μορφές, τὶς κομψὲς στάσεις καὶ χειρονομίες καὶ κυρίως μὲ τὶς ἐκλεπτυσμένες ἁρμονίες τῶν χρωμάτων, ἀνήκει στὰ ἀριστουργήματα τῆς Ὑστεροκομνήνειας ἐποχῆς, ἐκφράζοντας ἔντονα τὴν ἀριστοκρατικὴ τάση ποὺ χαρακτηρίζει τὴ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τὴν ἐποχὴ αὐτή.

Ἀσαφὴς ὡς πρὸς τὴ χρήση της μέσα στὸν ναὸ παραμένει μία εἰκόνα μὲ σιναϊτικὸ θέμα, τὴν Κλίμακα (εἰκ. 24).[34] Ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν ἔργων διδακτικοῦ χαρακτήρα, τὰ ὁποῖα ἀντλοῦν στοιχεῖα ἀπὸ τὴ μοναστικὴ φιλολογία ποὺ ἄνθησε στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ ἀπὸ τὴν πρώιμη φάση τῆς ἱστορίας της. Κύριος ἐκφραστής της στάθηκε ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, ἡγούμενος ποὺ ἔζησε τὸν 7ο αἰ. καὶ ὁ ὁποῖος ἔχει συνδέσει τὸ ὄνομά του μὲ τὴ συγγραφὴ τοῦ πασίγνωστου ἐγχειριδίου γιὰ τὴν ἠθικὴ τελείωση τῶν μοναχῶν, τὴν *Οὐρανοδρόμον Κλίμακα.* Προϋπόθεση γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ εἶναι ἡ κατάκτηση ἀπὸ τοὺς μοναχοὺς τριάντα ἀρετῶν ποὺ ἔχουν πάρει στὸ σύγγραμμα τὴ μεταφορικὴ μορφὴ ἰσάριθμων σκαλοπατιῶν. Αὐτὴ ἡ συμβολικὴ μεταφορὰ τοῦ κώδικα τελείωσης τοῦ μοναχικοῦ βίου γιὰ πρώτη φορὰ ἀποτελεῖ τὸ θέμα μιᾶς φορητῆς εἰκόνας. Ὁ ἀγώνας τῶν μοναχῶν γιὰ ἠθικὴ τελείωση καὶ τὴ συνακόλουθη οὐράνια σωτηρία ἀποδεικνύεται δυσχερὴς καὶ συχνὰ ἀνέφικτος. Οἱ μόνοι βέβαιοι νικητὲς εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος στὴν κορυφὴ τῆς κλίμακας καὶ ὁ ἀρχιεπίσκοπος Ἀντώνιος τοῦ Σινᾶ, πίσω του.[35] Ἡ ἐξαΰλωση τῶν μορφῶν σὲ μιὰ συνεχὴ ἐπιφάνεια χρυσοῦ βάθους, ποὺ διαλέγεται μὲ τὸ καστανό, τὸ λαδὶ καὶ τὴν ὤχρα τῆς ἐνδυμασίας τῶν μοναχῶν, εἶναι τὸ κύριο τεχνοτροπικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς εἰκόνας.

Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. συνηγοροῦν ἡ ψυχολογικὴ ἔνταση στὰ πρόσωπα καὶ ἡ ταραγμένη πτυχολογία μὲ τὰ νευρικὰ φῶτα στοὺς χιτῶνες. Ἐπὶ πλέον, ἡ διακόσμηση στὴν πίσω ὄψη εἶναι πανομοιότυπη μὲ ἐκείνη τῆς εἰκόνας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 29), ἡ ὁποία, μὲ πιὸ ἐμφανῆ τεχνοτροπικὰ κριτήρια, μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.

Ἄσχετα μὲ τὴ χρωματικὴ ἀλλοίωση ποὺ ἔχει δημιουργήσει ἡ ὑπερβολικὴ χρήση βερνικιοῦ σὲ νεότερη ἐποχή, ἔτσι ὥστε νὰ ἔχουν χαθεῖ, μαζὶ μὲ τὴ φωτεινὴ λάμψη τῶν χρωμάτων, καὶ οἱ ἁπαλὲς διαβαθμίσεις τῶν τόνων, ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἔχει ἀναγνωρισθεῖ γενικότερα ὡς ἀριστούργημα τῆς Ὑστεροκομνήνειας τέχνης (εἰκ. 29).[36] Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς εἰκονογραφίας ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σπάνια στοιχεῖα εἶναι τὸ Βρέφος, ποὺ ἀποδίδεται σὲ μονοχρωμία μέσα σὲ διάφανη ἐλλειπτικὴ δόξα στὸ στῆθος τῆς Παναγίας, σύμφωνα μὲ τὸ σχῆμα τῆς πρόληψης, ἀφοῦ ὁ Εὐαγγελισμὸς εἰκονογραφεῖ κατ᾽ ἐξοχὴν τὴν Ἐνσάρκωση. Τὸ ὑδάτινο τοπίο μὲ τὴν ἐντυπωσιακὴ ποικιλία πανίδας παραμένει μοναδικὴ ἰδιοτυπία τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς, ἡ ὁποία, ὡστόσο, περιλαμβάνει ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. καὶ ὕστερα, πάντοτε σὲ λιγοστὰ παραδείγματα, μόνο μιὰ κρήνη. Ἡ παρουσία τοῦ ρυακιοῦ στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ ἔχει ἀποδοθεῖ στὴν ἐπίδραση τῆς ὑμνολογίας κυρίως, ποὺ ἀπευθύνεται στὴν Παναγία ὡς τὴν *ζωοδόχον πηγήν*, ἀλλὰ καὶ ρητορικῶν κειμένων ποὺ ὑμνοῦν τὸν ἐρχομὸ τῆς Ἄνοιξης, ὁ ὁποῖος συμπίπτει μὲ τὴν ἡμερομηνία τῆς ἑορτῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.[37] Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ζωγραφήθηκε ἀπὸ Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο στὴ Μονή, ὅπως ὑποδηλώνουν ἡ σιναϊτικὴ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ ἀλλὰ καὶ τὸ πολύπλοκο ζωγραφιστὸ σχέδιο στὴν πίσω ὄψη, τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει ἐπίσης τὴν εἰκόνα μὲ τὴν Κλίμακα (εἰκ. 24), ἕνα τετράπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο (εἰκ. 28), καθὼς καὶ δεύτερο τετράπτυχο ποὺ εἰκονίζει τὴ Δευτέρα Παρουσία, τὸ Δωδεκάορτο, δύο σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίο τῆς Παναγίας καὶ ἁγίους, ἔργα τὰ ὁποῖα μὲ βεβαιότητα σχεδὸν πρέπει νὰ ζωγραφήθηκαν στὸ Σινά.[38]

Πολλὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ 12ου αἰ. στὴ Μονὴ ἔχουν τὴ μορφὴ διπτύχων, τριπτύχων καὶ τετραπτύχων, μὲ μικρὲς διαστάσεις, καὶ συνεπῶς δὲν ἀποτελοῦν ἔργα ποὺ ἄνετα τοποθετοῦνται στὸν τοῖχο. Στὶς ἐξαιρέσεις ὡς πρὸς τὶς ἐντυπωσιακὲς διαστάσεις του ἀνήκει ἕνα τετράπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο καὶ μὲ τέσσερις προτομὲς ἱεραρχῶν (Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, Νικόλαος καὶ Βασίλειος) στὶς τριγωνικὲς ἐπιφάνειες ποὺ διαμορφώνονται ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα τόξα στὰ δύο κεντρικὰ φύλλα (εἰκ. 28).[39] Τὸ Δωδεκάορτο στὸ τετράπτυχο ἔχει στενὴ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ συγγένεια ἰδιαίτερα μὲ ἐπιστύλια τέμπλων τῆς Μονῆς. Στὶς σπάνιες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες ἀνήκουν ὁ «κρεμαστὸς» κῆπος πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ἀλλὰ κυρίως ἡ μικρὴ κλίμακα ποὺ ὁδηγεῖ σ᾽ αὐτόν, ὁ χρυσὸς χιτώνας τοῦ Βρέφους στὴν Ὑπαπαντή, ὁ Ἰουδαῖος ποὺ δείχνει μόνο τὴν πλάτη του στὴ Βαϊοφόρο, καθὼς καὶ ἡ ἀμφίεση τῆς Ψυχῆς τῆς Παναγίας στὴν Κοίμηση, ὅπως ἀκριβῶς στὴν παράσταση τοῦ Λαζάρου στὴν ὁμώνυμη σκηνή. Στυλιστικὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἀκριβέστερη χρονολόγηση τοῦ ἔργου εἶναι ὁ δυναμισμὸς ποὺ συνέχει τὶς μορφὲς μέσα ἀπὸ τὶς στάσεις, τὶς χειρονομίες, τὴν ἔκφραση τῶν προσώπων, καὶ κυρίως τὸν χειρισμὸ τῆς πτυχολογίας. Τὸ ἔργο δὲν ἔχει τὸν γνωστὸ μητροπολιτικὸ ἀέρα, ἀλλὰ οὔτε μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ ἐπαρχιακό. Πιθανότατα ἀντιγράφει μέσα ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ ἑνὸς ντόπιου ζωγράφου ἕνα φιλόδοξο πρότυπο ποὺ βρισκόταν στὸ Μοναστήρι. Ἡ παραγωγὴ τοῦ τετραπτύχου στὸ Σινὰ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ διακόσμηση στὴν πίσω ὄψη τῶν δύο κεντρικῶν φύλλων.

Στὰ ἔργα τῆς Μονῆς μὲ συγκεκριμένη λειτουργία στὸν ναὸ ἐντάσσονται καὶ ἀρκετὲς εἰκόνες Μηνολογίων, κυρίως ἀπὸ τὸν 11ο καὶ 12ο αἰ., μὲ τοὺς ἁγίους, ἢ σπανιότερα, τὶς σκηνὲς τῶν ἑορτῶν τοῦ ἔτους. Ὅταν ἡ σύμπτυξη κρίνεται ἀναγκαία, μπορεῖ νὰ συγκεντρωθοῦν ὅλοι οἱ ἅγιοι καὶ οἱ ἑορτὲς τῶν δώδεκα μηνῶν σὲ ἕνα δίπτυχο, ἕνα τρίπτυχο ἢ τὸ πολὺ σὲ ἕνα τετράπτυχο (εἰκ. 16). Σὲ μία τουλάχιστον περίπτωση ὑπάρχουν δώδεκα εἰκόνες, μία γιὰ κάθε μήνα, οἱ ὁποῖες ἔχουν τοποθετηθεῖ ψηλὰ στοὺς ἰσάριθμους κίονες τοῦ κεντρικοῦ κλίτους τῆς βασιλικῆς. Πιθανῶς οἱ δώδεκα αὐτὲς μεγάλες εἰκόνες τοῦ μηνολογίου ζωγραφήθηκαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν ἐκεῖ ποὺ βρίσκονται σήμερα. Ἡ εἰκόνα γιὰ τὸν Μάρτιο (εἰκ. 30)[40] εἶναι ἀντιπροσωπευτικὴ τοῦ συνόλου τῶν εἰκόνων τοῦ Μηνολογίου. Σὲ ἐπάλληλες ζῶνες, καὶ μὲ τὴ σειρὰ ποὺ ἑορτάζονται στὴν ἐκκλησία κάθε μήνα, διατάσσονται οἱ ἅγιοι μεμονωμένοι ἢ κατὰ ὁμάδες, ἄυλες μορφές, μὲ κύριο διακριτικὸ στοιχεῖο τὸν φωτοστέφανό τους ποὺ ἐκπέμπει διαφορετικὸ φῶς, χάρη στὴ γνωστὴ τεχνικὴ ἐπεξεργασία. Σπανίως ἡ πινακοθήκη τῶν πορτραίτων διακόπτεται, γιὰ νὰ παρεμβληθεῖ μία σκηνὴ ἡ ὁποία εἰκονογραφεῖ τὴν ἀντίστοιχη ἑορτή, ὅπως γιὰ τὸν Μάρτιο εἶναι τὸ ἐπεισόδιο μὲ τοὺς Σαράντα Μάρτυρες τῆς Σεβαστείας καὶ ὁ Εὐαγγελισμός. Ἡ χαλάρωση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς φυσιογνωμίας, μαζὶ μὲ τὴ ζωγραφικὴ πινελιὰ πρέπει μᾶλλον νὰ τοποθετήσουν τὶς εἰκόνες αὐτὲς κοντὰ στὸ 1200.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ

Οἱ εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς, ποὺ εἶναι ἐντυπωσιακὲς σὲ ἀριθμὸ καὶ μὲ ἀξιοσημείωτη ποικιλία, φανερώνουν τὶς ἐπιπτώσεις ἀπὸ τὴν κατάλυση τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους ἀπὸ τοὺς Λατίνους (1204), ὅταν πολλοὶ ζωγράφοι τῆς διασπορᾶς μετέφεραν τὶς καλλιτεχνικὲς ἰδέες τῆς πρωτεύουσας στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Ἀντικατοπτρίζουν ἐπίσης τὶς σοβαρὲς κοινωνικὲς καὶ πολιτιστικὲς ἀνακατατάξεις στὸ Σινὰ καὶ στὶς γειτονικὲς περιοχὲς λίγο ἀργότερα, μὲ κύριες αἰτίες τὴν ὑποχώρηση τῆς βυζαντινῆς ἐπιρροῆς, τὴν παρουσία τοῦ δυτικοῦ παράγοντα καὶ τὴν κυριαρχία τοῦ Ἰσλάμ.

Οἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸν 13ο αἰ., μαρτυροῦν ἐξαιρετικὴ καλλιτεχνικὴ ἄνθηση στὴ Μονὴ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰώνα, σοβαρὴ κάμψη τὴν ἑπόμενη πεντηκονταετία καὶ σημαντικὴ συγκέντρωση ὑλικοῦ, κυρίως στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰώνα. Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία, τὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν εἰκόνων ἀπροσδόκητη εἶναι μιὰ ἄλλη διαπίστωση: στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἰώνα ἡ Μονὴ «παράγει» ἐξαιρετικῆς ποιότητας εἰκόνες ποὺ παρακολουθοῦν τὰ σύγχρονα ρεύματα στὴν ἐξέλιξη τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι φανερὸ ὅτι, ἐνῶ ἡ Μονὴ χρησιμοποιεῖ ζωγράφους τῆς διασπορᾶς μετὰ τὰ γεγονότα τοῦ 1204, εἴκοσι χρόνια ἀργότερα εἰσέρχεται σὲ μία φάση καλλιτεχνικῆς ἀπραγίας, προφανῶς ἀπὸ ἀδυναμία νὰ πληρωθεῖ τὸ κενὸ ποὺ ἄφησε ἡ διακοπὴ τῆς ροῆς ἔργων ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα. Ὅταν ἡ Μονὴ συγκεντρώνει καὶ πάλι πολλὲς εἰκόνες, κυρίως στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ., τὸ ὑλικὸ πλέον ἔχει ἕνα τελείως διαφορετικὸ χαρακτήρα. Οἱ εἰκόνες μαρτυροῦν ἄγνοια τῶν ἐξελίξεων, ὅπως ἐκφράζονται μέσα ἀπὸ τὴν πρώιμη φάση τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς, ἐνῶ ταυτόχρονα ἐκπροσωποῦν ποικίλες τάσεις ποὺ συνδέονται μὲ τὶς πολιτισμικὲς παραδόσεις τῶν διαφόρων λαῶν τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου. Ἡ Παλαιστίνη, ἡ Συρία, ἡ Αἴγυπτος, ἡ Κύπρος συνεισφέρουν στοιχεῖα στὸ νέο καλλιτεχνικὸ ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νά ὑποστηριχθεῖ καὶ γιὰ τὴ Δύση, ἡ ὁποία ἐνισχύει τὴν ἐπιρροή της στὴν Ἐγγὺς Ἀνατολή. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. ἐντάσσεται καὶ ἡ «σταυροφορικὴ» ὁμάδα τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς, γιὰ τὶς ὁποῖες θὰ γίνει λόγος πιὸ κάτω.

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. φανερώνουν νέους προσανατολισμούς, ποὺ ἀποτελοῦν καὶ ἐπαναστατικὲς καινοτομίες στὴν ἱστορία τῶν εἰκόνων γενικότερα. Προφανῶς, μὲ βάση προσεκτικὸ προγραμματισμό, δημιουργεῖται μεγάλος ἀριθμὸς μεμονωμένων εἰκόνων σὲ διάφορα μεγέθη καθὼς καὶ δίπτυχα ἢ τρίπτυχα, μὲ σιναϊτικὴ εἰκονογραφία στὴν εὐρύτερη σημασία τοῦ ὅρου, προκειμένου νὰ καλυφθοῦν οἱ ἀνάγκες τῆς Μονῆς ὡς σημαντικοῦ κέντρου προσκυνήματος,[41] ἢ σὲ μικρὲς διαστάσεις γιὰ νὰ προσφέρονται ὡς *ἀντίδωρα* σὲ εἰδικὴ κατηγορία προσκυνητῶν.[42] Ἔτσι τονίζονται τὰ ἅγια πρόσωπα στὰ ὁποῖα ἀποδίδεται ἰδιαίτερη τιμὴ στὴ Μονή, δηλαδὴ ἡ Παναγία, ὁ Μωυσῆς καὶ ἡ ἁγία Αἰκατερίνα. Παράλληλα, γίνονται εἰδικότερες ἀναφορὲς στὶς τοποθεσίες ποὺ ἡ παράδοση συνδέει μὲ τὴ Θεοφάνεια τῆς Φλεγομένης Βάτου καὶ μὲ τὴν παραλαβὴ τοῦ Νόμου ἀπὸ τὸν Μωυσῆ. Τὸ ἀρχαιότερο κέντρο λατρείας στὴν περιοχὴ ποὺ κτίσθηκε ἡ Μονή, τὸ ἐκκλησίδιο τῆς Ἁγίας Βάτου, χάρη στὴν τυπολογικὴ συσχέτιση μὲ τὴν Παναγία, συνδέει στενὰ τὸν κόσμο τῆς Παλαιᾶς μὲ αὐτὸν τῆς Καινῆς Διαθήκης. Ἡ ἁγία Αἰκατερίνα, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, καθιστᾶ τὴ Μονὴ κέντρο λατρείας σὲ Χριστιανὴ μάρτυρα, προσδίδοντας σ᾿ αὐτὴν ἐξαιρετικὴ αἴγλη, κυρίως ἀνάμεσα στοὺς Δυτικοὺς προσκυνητές. Σημαντικὴ θέση παίρνουν τώρα οἱ μεγάλες εἰκόνες προσκυνήσεως, μερικὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες μάλιστα παρουσιάζουν γύρω ἀπὸ τοὺς ἁγίους σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίο καὶ τὰ μαρτύριά τους. Ἐξίσου σημαντικὸ ρόλο ἔχουν, κατὰ πᾶσα πιθανότητα σὲ στενὴ σχέση μὲ τὶς ἐξελίξεις στὴ διαμόρφωση τοῦ τέμπλου, μεγάλες εἰκόνες μὲ τὴ Δέηση στὴ συνεπτυγμένη της μορφὴ *(Τρίμορφον)* ἢ στὴν ἀνεπτυγμένη μορφὴ *(Μεγάλη Δέησις)*. Συνεχίζεται ἐπίσης ἡ κατασκευὴ ζωγραφημένων ἐπιστυλίων τέμπλων· δύο ἀπὸ αὐτά, χρονολογούμενα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ αἰώνα, ἔχουν τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς «σταυροφορικῆς» ὁμάδας. Ἐὰν λάβουμε ὑπ᾽ ὄψιν ὅτι καὶ τὸ παλαιότερο βέβαιο σύνολο ἀπὸ αὐτόνομες εἰκόνες Δωδεκαόρτου τέμπλου μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ στὴν ἴδια ὁμάδα, γίνεται ἀκόμη πιὸ αἰνιγματικὸς ὁ προορισμὸς τῶν συγκεκριμένων ἔργων.

Ἡ μεγάλη εἰκόνα μὲ τὸν προφήτη Ἠλία (εἰκ. 34)[43] θεωρεῖται ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τῆς Βυζαντινῆς τέχνης. Ἀποτελεῖ καὶ μία θαυμάσια εἰσαγωγὴ στὸ κλίμα τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς στὴ Μονὴ γύρω στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. Ἡ μνημειακὴ μορφὴ τοῦ προφήτη ἀνήκει σὲ ἕναν ἐνδιάμεσο τύπο μεταξὺ τῆς προσωπογραφίας ἑνὸς ἁγίου προσώπου καὶ τοῦ πρωταγωνιστὴ τῆς ἀφηγηματικῆς σκηνῆς ποὺ ἀνάγεται στὸ χωρίο τῶν Βασιλειῶν (Α΄, 17, 6), σχετικὰ μὲ τὴν τροφὴ τὴν ὁποία ἔφερε ἕνα κοράκι στὸν Ἠλία, ὅταν ἐκεῖνος εἶχε καταφύγει στὴν ἔρημο. Τὸ ὄνομα Στέφανος τοῦ ζωγράφου καὶ δωρητῆ περιέχεται σὲ ἑλληνικὴ ἔμμετρη ἐπιγραφή: ΜΟΡΦΟΥΝΤΙ ΘΕCΒΗΤΑ CE [C] T [ΕΦ] ΑΝΩ ΔΙΔΟΥ ΤΟΙC COIC ΙΛΑCΜΟΙC ΠΤΕCΜΑΤΩΝ [Λ] ΜΝΗCΤΙΑΝ, ἡ ὁποία, μεταφρασμένη καὶ σὲ ἀραβικὴ γλώσσα μὲ κουφικοὺς χαρακτῆρες, ἔχει γραφεῖ στὸ κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Ἐνῶ ἡ στάση τοῦ προφήτη ὑποδηλώνει ἔκπληξη καὶ ἀπαντοχὴ σὲ συνάρτηση μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἀφηγηματικοῦ κειμένου, τὰ ὑψωμένα χέρια του, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν παρουσία τοῦ Χεριοῦ τοῦ Θεοῦ στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία, ἑρμηνεύουν παράλληλα καὶ τὸ αἴτημα τοῦ δωρητῆ. Ἡ μονοχρωμία στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ πυκνὴ καστανὴ κόμη καὶ γενειάδα, ἀναδεικνύει τὰ λιτὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ἔξοχος Βυζαντινὸς ζωγράφος προβάλλει ταυτόχρονα τὴν ψυχολογικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ διάσταση τῆς προσωπικότητας τοῦ προφήτη. Οἱ χαμηλόφωνοι τόνοι στὸ λαδί, τὸ πορτοκαλί, τὸ καστανὸ καὶ τὴν ὤχρα ἀξιοποιοῦνται μέσα ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεσή τους μὲ τὸ χρυσὸ βάθος. Ἡ μορφὴ ἀκτινοβολεῖ πνευματικὴ λάμψη καὶ αὐστηρὸ ἦθος, σύμφωνα μὲ μία ἀνθρωπιστικὴ διάθεση ποὺ ἐμφανίζεται ὡς νέο χαρακτηριστικὸ τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.

Ἡ εἰκόνα τοῦ προφήτη Ἠλία ἀποτελεῖ ζεῦγος μὲ τὴν εἰκόνα ποὺ δείχνει τὴν Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ.[44] Κατὰ τὴν ἐπιγραφή, στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀραβικά, ὁ Στέφανος παραμένει καὶ σ᾽ αὐτὴ τὴν περίπτωση ὁ ζωγράφος καὶ πιθανότατα ὁ δωρητὴς τοῦ ἔργου. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία, ποὺ εἶναι καθαρὰ σιναϊτική, λεπτομέρειες σιναϊτικῆς τεχνικῆς, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀραβικὲς ἐπιγραφές ὑποδηλώνουν ὅτι τὰ δύο ἔργα ζωγραφήθηκαν στὸ Σινά. Δὲν εἶναι βέβαιο ἐὰν εἶχαν παραγγελθεῖ γιὰ τὰ παρεκκλήσια τοῦ Μωυσέως στὴν κορυφὴ τοῦ ὄρους Σινᾶ καὶ τοῦ Ἠλία, λίγο πιὸ κάτω,[45] ἢ γιὰ νὰ ἐνταχθοῦν ὡς ζεῦγος στὸ πρόγραμμα τῶν εἰκόνων τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς.

Τουλάχιστον ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. ἔχουμε μαρτυρίες ὅτι τὸ τυπικὸ θέμα διακόσμησης τῶν φύλλων τῆς κεντρικῆς θύρας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος (τῆς Ὡραίας Πύλης) εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς λόγω τοῦ συμβολισμοῦ του σὲ σχέση μὲ τὴν Ἐνσάρκωση. Τὸ παλαιότερο ὅμως βημόθυρο ποὺ διατηρεῖται στὴ Μονὴ φέρει τὶς παραστάσεις τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ Ἀαρὼν (εἰκ. 35).[46] Οἱ δύο προφητικὲς μορφὲς συνδέονται μὲ τὸν συμβολισμὸ τοῦ τέμπλου καὶ τῆς Ὡραίας Πύλης εἰδικότερα, ὅπως ὑποδηλώνεται καὶ ἀπὸ τὴ συχνὴ ἀπεικόνισή τους σὲ μεταβυζαντινὰ βημόθυρα (εἰκ. 90).

Ὁ Μωυσῆς, νεαρὸς μὲ ἀνοικτογάλαζο χιτώνα καὶ μὲ ἱμάτιο σὲ ἀπαλὸ ρόδινο χρῶμα σύμφωνα μὲ τὴ μεσοβυζαντινὴ παράδοση, κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι τὶς μαρμάρινες Πλάκες τοῦ Νόμου, ἐνῶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία ὁμιλίας. Ὁ Ἀαρών, μὲ ἕνα χείμαρρο ἄσπρης κόμης καὶ γενειάδας, φέρει καὶ αὐτὸς ἀρχαία ἐνδυμασία, παρὰ τὴν ἰδιότητα τοῦ ἀρχιερέα ποὺ ἔχει· ἡ μόνη μαρτυρία γι᾽ αὐτὸ παραμένει ἡ κόκκινη ἱερατικὴ μίτρα τῶν Ἑβραίων.[47] Οἱ αἰθέριες μορφὲς μὲ τὴν ἄτονη παρουσία τοῦ σώματος καὶ τὰ ἐλαφρὰ ἐνδύματα, ποὺ ἔχουν κυματιστὲς παρυφές, φανερώνουν τὴν ἐξάρτησή τους ἀπὸ τὴν κομνήνεια παράδοση. ῾Ωστόσο, ἡ ἀπόδοση τῶν προσώπων, ποὺ σφραγίζεται μὲ τὸ νέο ἦθος τῆς ἐποχῆς ὥστε νὰ προβάλλεται ὁ χαρακτήρας τῆς προσωπικότητας, ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ γύρω στὸ 1200. ῾Η ἀγωνία, ποὺ εἶναι διάχυτη στὸ πρόσωπο τοῦ Μωυσῆ, παρατηρεῖται καὶ σὲ ἄλλες μορφὲς στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Παρὰ τὴ σχετικὴ φθορὰ τοῦ χρυσοῦ, ἡ τεχνικὴ γιὰ τὴν ἀνταύγεια τοῦ φωτὸς στοὺς φωτοστεφάνους ὑπάρχει καὶ ἐδῶ.

Δύο εἰκόνες μὲ τὸν Μωυσῆ μπροστὰ στὴ Φλεγομένη Βάτο καὶ τὸν ἴδιο Προφήτη νὰ παραλαμβάνει τὸν Νόμο παρουσιάζουν τοὺς δύο σπουδαιότερους σταθμοὺς στὸ σχέδιο τῆς Θείας Οἰκονομίας γιὰ τὴ σωτηρία τῶν ἀνθρώπων, ὅπως προαναγγέλθηκε ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀνάλογο ζεῦγος ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς.

Στὴν πρώτη εἰκόνα (εἰκ. 36)[48] ὁ Μωυσῆς λύνει τὸ σανδάλι του μπροστὰ ἀπὸ τὴ Φλεγομένη Βάτο, ἡ ὁποία ἔχει ἐπιλεγεῖ γιὰ τὴ θεοφάνεια.[49] Στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τοῦ πλαισίου εἰκονίζεται μικροσκοπικὸς ὁ δωρητὴς σὲ προσκύνηση. ῾Η τεχνοτροπία τῆς εἰκόνας ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα. Τὸ πρόσωπο τοῦ Μωυσῆ ἀποπνέει ἀθωότητα καὶ σφρίγος, στοιχεῖα ποὺ τονίζονται ἀπὸ τὴν ἀνάλαφρη πινελιὰ καὶ τοὺς ἀνοικτοὺς τόνους στὸ πλάσιμο. Στοιχεῖα τῆς νέας τεχνοτροπίας εἶναι ἡ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ ἡ πειστικὴ ἔνταξή της στὸ τοπίο. Τὰ κυματιστὰ ἐπίπεδα τοῦ ἐδάφους σὲ λαδὶ τόνους, μαζὶ μὲ τὶς «γρανιτένιες» ἀπολήξεις τῶν βράχων ὑποβάλλουν τὴν ἐντύπωση ἀτμοσφαιρικῆς προοπτικῆς καὶ εὐαισθησία γιὰ τὸ τοπίο, ἄγνωστες στὴ Μεσοβυζαντινὴ τέχνη.

Στὴ δεύτερη εἰκόνα, ποὺ δείχνει τὴν Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ, ὁ προφήτης στρέφεται μὲ ὁρμητικὸ βῆμα πρὸς τὰ ἀριστερὰ γιὰ νὰ παραλάβει τὶς Πλάκες τοῦ Νόμου ποὺ τείνει πρὸς αὐτὸν τὸ Χέρι τοῦ Θεοῦ στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία (εἰκ. 37).[50] Πρόκειται γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ θέματα τῆς σιναϊτικῆς εἰκονογραφίας. ῾Η δυναμικὴ αἴσθηση, ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ μονοχρωμία τοῦ ἱματίου τῆς ἐφηβικῆς μορφῆς, τὸ ὁποῖο τυλίγει τὸ σῶμα καὶ ὑποβάλλει μὲ τὶς διαγώνιες αἰχμηρὲς πτυχὲς τὴν εἰκόνα ἑνὸς τεντωμένου τόξου, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν κατανυκτικὴ περισυλλογὴ τοῦ Μωυσῆ μπροστὰ στὴ Φλεγομένη Βάτο καὶ τὴ σχεδὸν διακοσμητικὴ ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖ ἡ πλούσια ἀντίστιξη τῶν χρωματικῶν τόνων τῆς ἐνδυμασίας του. ῾Ωστόσο, λεπτομέρειες, ὅπως ὁ προσωπικὸς τρόπος στὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν, ὁ κυματισμὸς τῆς πτυχολογίας, ὁρατὸς στὴ δεύτερη εἰκόνα μόνο στὴν ἀνοικτογάλαζη παρυφὴ τοῦ χιτώνα, ἡ εὐαίσθητη ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ ἡ διαλεκτικὴ σχέση τῆς σύνθεσης μὲ τὸ χρυσὸ φόντο, φανερώνουν ὅτι καὶ οἱ δύο εἰκόνες εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου. ῎Ισως δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ δωρητὴς τῆς εἰκόνας μὲ τὴ Φλεγομένη Βάτο φορεῖ ἀραβικὸ σαρίκι, ἐὰν μάλιστα λάβουμε ὑπ᾽ ὄψιν ὅτι καὶ οἱ δύο μεγάλες εἰκόνες τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ ᾽Ηλία (εἰκ. 34) φέρουν ἐπιγραφὲς στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀραβικά. Τὸ πρόσωπο τοῦ Μωυσῆ ἔχαιρε γενικότερης τιμῆς καὶ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Βάτου τὸ ἐπισκέπτονταν γιὰ προσκύνηση ἀκόμη καὶ Μουσουλμάνοι, ὅπως ὑποδηλώνεται ἀπὸ μαρτυρίες Δυτικῶν ἐπισκεπτῶν στὸ Σινὰ κατὰ τὸν Μεσαίωνα.[51]

Στὴ Βυζαντινὴ τέχνη, οἱ εἰκόνες μὲ αὐτόνομα πορτραῖτα ἁγίων γυναικῶν εἶναι περιορισμένες. Τὸ ἴδιο ἰσχύει ἀκόμη καὶ γιὰ εἰκόνες τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας, στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ πρὶν ἀπὸ τὴν ῞Αλωση. Στὶς σπάνιες ἐξαιρέσεις ἀνήκουν δύο μικρῶν διαστάσεων εἰκόνες μὲ τὶς προσωπογραφίες τῆς ἁγίας Θεοδοσίας (εἰκ. 39)[52] καὶ τῆς ἁγίας Φευρωνίας (εἰκ. 38).[53] ῾Η ἰδιαίτερη τιμὴ ποὺ ἀπολαύει ἡ Κωνσταντινουπολίτισσα μοναχὴ Θεοδοσία, ἁγία τῶν χρόνων τῆς Εἰκονομαχίας, ὀφείλεται ἀσφαλῶς στὴ δυναμική της συμβολὴ γιὰ τὴν προστασία τῶν εἰκόνων. ῾Η μορφὴ τῆς ἁγίας ἀποπνέει ἔντονο μνημειακὸ χαρακτήρα. Τὸ πλατὺ πρόσωπό της, ποὺ πλαισιώνει ἡ μοναστικὴ καλύπτρα, ἀκτινοβολεῖ πλούσια ἐσωτερικὴ ζωὴ καὶ ἱερατικὴ ἐσωστρέφεια. ῾Η εἰκόνα πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ σὲ ἕνα ἀπὸ τοὺς καλύτερους ζωγράφους ποὺ ἐργάσθηκαν στὴ Μονὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. ῾Η εἰκόνα τῆς ἁγίας Φευρωνίας, μοναχῆς στὴ Νίσιβη τῆς Μεσοποταμίας, ἡ ὁποία μαρτύρησε ἐπὶ Διοκλητιανοῦ, εἶναι ἡ μοναδικὴ παράσταση αὐτῆς τῆς ἁγίας ὡς αὐτόνομο πορτραῖτο ποὺ σώζεται στὴ Μονή. Τὸ ᾠοειδὲς πρόσωπό της μὲ τὰ σαρκώδη μάγουλα, τὴ μακριὰ μύτη καὶ τὸ μικρὸ στόμα ἀποπνέει κάποια ἁπλοϊκότητα, ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀριστοκρατικὴ αὐτάρκεια τοῦ πορτραίτου τῆς ἁγίας Θεοδοσίας. Τὸ πλάσιμο εἶναι σφικτὸ μὲ περιορισμένη σκιὰ στὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου καὶ γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, καθὼς καὶ μὲ ἀδιόρατες ρόδινες κηλίδες στὰ μάγουλα. Ἡ γενικὴ ἐντύπωση πλησιάζει περισσότερο σὲ ἐκείνη τῆς τοιχογραφίας. Ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὴ δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ 13ου αἰ. Ἀπὸ τὶς τεχνικὲς λεπτομέρειες, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ σχέδιο τῆς μορφῆς ποὺ ἔχει γίνει μὲ χάραξη, συμπεραίνουμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἔφθασε στὸ Σινὰ ἀπ᾽ ἔξω.

Ἡ εἰκόνα μὲ δύο στρατιωτικοὺς ἁγίους, τοὺς Θεόδωρο τὸν Στρατηλάτη καὶ τὸν Δημήτριο (εἰκ. 40),[54] συνοψίζει τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς ὁμάδας ἔργων μὲ μεταβατικὸ χαρακτήρα ποὺ ζωγραφήθηκαν στὴ Μονὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ., καθὼς συνδυάζουν τὴν κομνήνεια αἰσθητικὴ μὲ τὴν προτίμηση στὰ ζωηρὰ λαμπερὰ χρώματα, καὶ τὸ νέο πνεῦμα λιτότητας καὶ ἠρεμίας στὴν ψυχολογικὴ ἔκφραση. Οἱ ψηλόκορμες μνημειακὲς μορφὲς προβάλλονται μόνο στὸ χρυσὸ βάθος, ἐνῶ ἡ ἄφθονη χρήση ζωηροῦ κόκκινου καὶ χρυσογραφίας στὶς ἐνδυμασίες, καθὼς καὶ ἡ ἀντανάκλαση τοῦ φωτὸς στοὺς φωτοστεφάνους ὑπογραμμίζουν μία αἴσθηση πολυτέλειας. Ἡ ἀσπίδα ποὺ κρατεῖ τελετουργικὰ ὁ ἅγιος Θεόδωρος, ὡς πρὸς τὸ σχῆμα, τὸ χρῶμα καὶ τὴ διακόσμησή της μὲ ἕνα χρυσὸ ἀστέρι περιβαλλόμενο σὲ σταυρωτὴ διάταξη ἀπὸ τέσσερις μηνίσκους, ἐπαναλαμβάνεται σὲ ἄλλη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο καὶ ἕνα Γεωργιανὸ βασιλιά, τὸν ὁποῖον ταυτίζουμε μὲ τὸν Γεώργιο Lacha (1213-1222).[55] Ἐπειδὴ μὲ τὴν εἰκόνα αὐτὴ συνδέεται καὶ μέσα ἀπὸ ἄλλες εἰκονογραφικὲς ἀλλὰ καὶ τεχνοτροπικὲς λεπτομέρειες, θὰ μποροῦσε καὶ αὐτὴ νὰ θεωρηθεῖ ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Στὸν 13ο αἰ. συγκεντρώνονται στὴ Μονὴ πολλὲς εἰκόνες προσκυνήσεως σὲ μεγάλες διαστάσεις μὲ κυρίαρχο θέμα τὴν Παναγία Βρεφοκρατούσα, ἰδιαίτερα στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Μία ἀπὸ τὶς εἰκόνες αὐτὲς εἶναι ἀξιοσημείωτη ὡς πρὸς τὸ σχῆμα της — τρίπτυχο — ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, δεδομένου ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν παλαιότερη βυζαντινὴ εἰκόνα, ὅπου ἡ παράσταση τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας συνδυάζεται μὲ σκηνὲς τοῦ βίου της (εἰκ. 54-55).[56] Ἡ εἰκόνα, ποὺ εἶναι γνωστὴ στὴ Μονὴ μὲ τὴν προσωνυμία ἡ Βηματάρισσα, θεωρεῖται θαυματουργή.

Ἡ μορφὴ τῆς Παναγίας δέχθηκε δραστικὴ ἐπιζωγράφηση («κρητικῆς» τεχνοτροπίας μὲ δυτικὴ σφραγίδα) στὸ πρόσωπο καὶ λιγότερο στὴν ἐνδυμασία. Ἡ δυτικὴ ἐπίδραση καὶ στὸ ἀρχικὸ στρῶμα ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴ λατινικὴ ἐπιγραφή, ποὺ ἀναφέρεται στὸν Χριστό: CONDITOR EST MUNDI QUE[M] VIRGO CONTINET ULNIS. Οἱ πιὸ ἀξιοσημείωτες παρεκκλίσεις ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ θαυματουργοῦ ἀρχετύπου στὴ Μονὴ τῶν Ὁδηγῶν στὴν Κωνσταντινούπολη εἶναι ὅτι ὁ Χριστὸς ἔχει χάσει τὴν ἱερατικὴ ἀκαμψία τοῦ προτύπου καὶ εἶναι ξαπλωμένος στὴν ἀγκαλιὰ τῆς μητέρας Του. Τὰ γυμνά Του πόδια καὶ ἡ κόκκινη ζώνη ἀπὸ ὕφασμα γύρω ἀπὸ τὸ στῆθος τονίζουν τὴ βρεφική Του ἡλικία. Οἱ δώδεκα σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας στὰ ἀκραῖα φύλλα τοῦ τριπτύχου δὲν διασώζουν ἐπιγραφές, ἀλλὰ ἡ ταύτισή τους εἶναι δυνατὸν νὰ γίνει κυρίως, μὲ βάση τὸ ἀπόκρυφο Πρωτευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου.[57].

Διατηροῦνται ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ κομνήνεια χαρακτηριστικά, ὅπως τὸ ἐξεζητημένο πάθος στὰ πρόσωπα μὲ τὰ συνοφρυωμένα ὀρθάνοικτα μάτια καὶ τὴ μαύρη καμπύλη σκιὰ ἀπὸ κάτω, καθὼς καὶ ἡ ταραγμένη πτυχολογία. Τὴ χρονολόγηση ὅμως τοῦ ἔργου στὸν πρώιμο 13ο αἰ. εὐνοοῦν τὰ πλατιὰ φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, καὶ ἡ παρουσία τοῦ σώματος στὶς μορφές, ἡ σημασία ποὺ δίνεται στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ ἀπόπειρα νὰ τονισθεῖ ἡ τρίτη διάσταση μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν πλαγίων ὄψεων τῶν κτιρίων. Οἱ μορφὲς τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἱκανότερο ζωγράφο σὲ σύγκριση μὲ τοὺς ἀγγέλους στὶς ἐπάνω τριγωνικὲς ἐπιφάνειες καὶ τὶς σκηνὲς στὰ ἀκραῖα φύλλα. Ὡστόσο ἡ ζωγραφικὴ καὶ στὶς δύο περιπτώσεις δὲν ἔχει τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα ποὺ χαρακτηρίζει ἄλλες εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχή. Τὸ τρίπτυχο παρουσιάζει πολλὰ ἀπὸ τὰ γνωστὰ στοιχεῖα τεχνικῆς ποὺ διακρίνουν τὶς σιναϊτικὲς εἰκόνες τοῦ 12ου καὶ τοῦ 13ου αἰ.[58]

Στὸν κύκλο τῶν εἰκόνων σιναϊτικῆς εἰκονογραφίας ἀνήκουν δύο ποὺ ἀποτελοῦν ζεῦγος καὶ παριστάνουν τοὺς «ἐν Σινᾷ καὶ Ραϊθῷ ἀναιρεθέντες πατέρες» (εἰκ. 43 καὶ 44).[59] Στὴν ὑψηλότερη ζώνη τῆς εἰκόνας μὲ τοὺς πατέρες τοῦ Σινᾶ ὁ Χριστὸς ἔνθρονος μέσα σὲ δόξα πλαισιώνεται ἀπὸ τὴν Παναγία, τὸν ἀπόστολο Πέτρο καὶ τὸν ἅγιο Παῦλο τοῦ ὄρους Λάτρου, πρὸς τὰ ἀριστερά, καὶ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, τὸν ἀπόστολο Παῦλο καὶ τὸν Ἰωάννη τῆς Κλίμακος, πρὸς τὰ δεξιά. Στὴν ἀντίστοιχη ζώνη τῆς εἰκόνας τῶν πατέρων ἀπὸ τὴ Ραϊθὼ ἡ μεσαία μορφὴ εἶναι ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας, ἀνάμεσα σὲ σεβίζοντες ἀγγέλους. Πλαισιώνεται στὶς ἄκρες ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τῆς Κλίμακος, ἀριστερά, καὶ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνό, δεξιά.

Ἡ θεματολογία τῶν δύο εἰκόνων βασίζεται στὴ *Διήγηση* τοῦ Αἰγυπτίου μοναχοῦ Ἀμμωνίου γιὰ τοὺς μοναχοὺς στὸ ὄρος Σινὰ καὶ στὴ Ραϊθώ, οἱ ὁποῖοι μαρτύρησαν κατὰ τὴ διάρκεια βαρβαρικῶν ἐπιδρομῶν στὸ τέλος τοῦ 4ου αἰ. Τεχνοτροπικὰ καὶ οἱ δύο εἰκόνες, ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου, χαρακτηρίζονται ἀπὸ πρόχειρη ζωγραφικὴ πινελιὰ καὶ τὴν προσπάθεια νὰ μειωθεῖ ἡ μονοτονία τῶν μορφῶν μέσα ἀπὸ ποικιλία στοὺς τύπους τῆς φυσιογνωμίας, τὶς στάσεις καὶ στὴν ἐνδυμασία. Πρόκειται, ἀσφαλῶς, γιὰ εἰκόνες ποὺ ζωγραφήθηκαν στὸ Σινὰ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.

Στὶς εἰκόνες σιναϊτικῆς εἰκονογραφίας ἀνήκει καὶ ἐκείνη μὲ τὴν Παναγία Βλαχερνίτισσα ἀνάμεσα στὸν Μωυσῆ καὶ ἕνα ἐπίσκοπο (εἰκ. 48).[60] Ὁ ἐπίσκοπος ταυτίζεται μὲ τὸν Εὐθύμιο Β΄, πατριάρχη Ἱεροσολύμων. Τὸ περιεχόμενο τῆς σύνθεσης διευκρινίζεται ἀπὸ μία μεγάλη ἀνορθόγραφη ἐπιγραφὴ ποὺ καλύπτει τὸ πλατὺ σχετικὰ πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Ἄλλη μαρτυρία μὲ ἐξίσου μεγάλο ἐνδιαφέρον παρέχει ἡ ἐπιγραφὴ ΔΕ(ησις) ΠΕΤΡΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ στὸ κατώτερο τμῆμα τῆς εἰκόνας, ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ποὺ διασώζουν τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου.

Ἡ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση τῆς εἰκόνας ἐπιβεβαιώνει τὴ χρονολόγησή της στὴν τρίτη δεκαετία τοῦ 13ου αἰ., ὅπως μαρτυρεῖ ἡ προσωπογραφία τοῦ πατριάρχη. Ἐὰν ἐξαιρέσουμε τὸ πρόσωπο τοῦ Εὐθυμίου ποὺ ἔχει γίνει μὲ προσοχὴ καὶ εὐαισθησία ἀποδίδοντας ἕνα πραγματικὸ πορτραῖτο, ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνας δὲν δείχνει πολὺ ὑψηλὴ ποιότητα. Τὸ ἔργο, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνική, ἐντάσσεται σὲ μία πολὺ μικρὴ ὁμάδα ποὺ σχεδὸν περιορίζεται σὲ τρεῖς ἀκόμη εἰκόνες, οἱ ὁποῖες μὲ βεβαιότητα εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν ζωγράφο Πέτρο.

Μία ἀπὸ αὐτές, ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Κυριώτισσας (εἰκ. 45)[61] καὶ μὲ ἐπιγραφὴ στὴν ὁποία ἀναφέρεται ὡς *Μήτηρ Θεοῦ ὁ* (sic) *τῆς Βάτου*, πλαισιώνεται ἀπὸ τέσσερις μοναστικὲς προσωπικότητες τοῦ Σινᾶ. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά, εἶναι: ὁ Γεώργιος ὁ Ἰσλαηλίτης, ὁ Νεῖλος ὁ Σιναΐτης, ὁ Ἀναστάσιος ὁ Σιναΐτης ἡγούμενος καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, ἡγούμενος τοῦ Σινᾶ. Στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας ὑπάρχει πάλι ἡ ἐπιγραφὴ μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου: ΔΕ(ησις) ΠΕΤΟΥ (sic) ΖΩΓΡΑΦΟΥ. Ἡ εἰκόνα εἶναι μοναδικὸ ἔργο ὡς πρὸς τὶς πολύτιμες μαρτυρίες ποὺ παρέχει γιὰ τὶς μοναστικὲς προσωπικότητες στὴν πρώιμη ἱστορία τῆς Μονῆς.[62] Ταυτόχρονα εἶναι καὶ ἡ μόνη στὴν ὁποία ἀναγράφεται ἡ ὀνομασία ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας, ὁ ὁποῖος ἔχαιρε ἰδιαίτερης τιμῆς στὴ Μονή, πιθανότατα ἐπειδὴ συνδεόταν μὲ μία συγκεκριμένη εἰκόνα ποὺ βρισκόταν στὸ παρεκκλήσιο τῆς Βάτου.

Στὸν ζωγράφο Πέτρο ἀποδίδουμε μὲ βεβαιότητα καὶ τὴν εἰκόνα μὲ τὴν προσωπογραφία τοῦ ἁγίου Προκοπίου (εἰκ. 47).[63] Στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας, στὸ ἀριστερὸ τμῆμα ὑπάρχει ἐπιγραφή, ἐν μέρει παλίμψηστη, γιὰ τὴν ὁποία προτείνουμε τὴν ἀποκατάσταση: ΔΕ[ΗCIC ΠΕΤΡΟΥ] Ζ[ΩΓΡΑΦΟΥ]. Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ εἰκονιζόμενου ἁγίου εἶναι ἐνδιαφέρουσα, ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ τὸν πρῶτο μάρτυρα τῆς Παλαιστίνης σύμφωνα μὲ τὸν Εὐσέβιο. Ἡ πολυτελὴς ἐμφάνισή του στὴν εἰκόνα εὐνοεῖ τὴ σκέψη ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε ὑπ᾽ ὄψιν του μία θαυματουργὴ εἰκόνα σ᾽ ἕνα ἀπὸ τὰ πρώιμα κέντρα λατρείας τοῦ ἁγίου στὴν Παλαιστίνη. Ἡ ὑπόθεση ὅτι ὁ ζωγράφος Πέτρος ἦλθε ἀπὸ τὰ Ἱεροσόλυμα ὡς μέλος τῆς συνοδείας τοῦ πατριάρχη Εὐθυμίου Β΄ παρέχει κάποια ἐξήγηση γιὰ μία τεχνικὴ ἰδιομορφία τῆς ὁμάδας τῶν εἰκόνων ποὺ συνδέονται μὲ αὐτὸν τὸν ζωγράφο, ὅτι δηλαδὴ ἔχει χρησιμοποιηθεῖ βαθὺ καστανὸ βερνίκι, συνήθως ἐπάνω σὲ φύλλο ἀπὸ ἀσήμι, ἴσως μὲ τὴν πρόθεση νὰ δοθεῖ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο ἡ ἐντύπωση τοῦ χρυσοῦ.[64]

Στὸν κύκλο πάντοτε τῶν μεγάλων εἰκόνων προσκυνήσεως ἀνήκει καὶ ἡ εἰκόνα μὲ τὸν πρωτομάρτυρα Στέφανο (εἰκ. 56),[65] ποὺ βρίσκεται στὸ παρεκκλήσιο τοῦ ἁγίου μέσα στὸν περίβολο τοῦ καθολικοῦ. Ἡ μορφὴ τοῦ ἁγίου, μὲ τυπικὴ ἐνδυμασία διακόνου, πατάει σὲ λωρίδα ἐδάφους σὲ κυπαρισσὶ χρῶμα μὲ μερικὰ χρυσὰ ἀποσκελετωμένα φυτά. Πρόκειται γιὰ τολμηρὴ εἰκαστικὴ σύλληψη, ὅπως δείχνουν ἡ μεγάλη, σχεδὸν ἀδιάρθρωτη, ἐπιφάνεια τῆς ἐνδυμασίας στὸ ἀνοικτὸ πράσινο τοῦ ἀμυγδάλου μὲ πολλὰ ἄσπρα φῶτα, καθὼς καὶ τὸ κόκκινο ὕφασμα τοῦ *ἀέρος* ἐπάνω στὸ χρυσὸ βάθος. Στὸ πρόσωπο ἐπικρατοῦν οἱ ἀνοικτοὶ τόνοι τῆς σάρκας μὲ κόκκινες κηλίδες στὰ μάγουλα καὶ μὲ πράσινη σκιά· τὸ κεφάλι εἶναι μικρὸ σὲ σχέση μὲ τὸ σῶμα. Χαρακτηριστικὰ ποὺ συνδέονται μὲ τὸν 12ο αἰ. εἶναι ἡ συμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὸ ψυχρὸ ἀπόμακρο ὕφος. Τὸ ἤρεμο πλάσιμο τοῦ προσώπου ὅμως ἀναδίδει ψυχικὴ αὐτάρκεια ποὺ ταιριάζει μὲ τὴ νέα ἀντίληψη γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἐνισχύει τὴν ἄποψη ὅτι ἀρκετοὶ ἐξαιρετικοὶ ζωγράφοι ἐργάζονταν γιὰ παραγγελίες τῆς Μονῆς αὐτὴ τὴν περίοδο. Ὅτι πρέπει νὰ ζωγραφήθηκε στὸ Σινὰ φαίνεται ἀπὸ τὴν παρουσία τῆς γνωστῆς κατεργασίας τοῦ χρυσοῦ καὶ ἀπὸ τὴ διακόσμηση στὴν πίσω ὄψη.

Τὰ σύνολα εἰκόνων στὴ Μονὴ μὲ τὴ Δέηση στὴ βασικὴ μορφὴ μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου, ἢ στὴ διευρυμένη μορφή της μὲ τὶς πρόσθετες μορφὲς τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ παρουσιάζουν ἰδιαίτερη ἔξαρση τὸν 13ο αἰ.[66]

Οἱ δύο εἰκόνες μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ μετωπικοῦ (εἰκ. 42) καὶ τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (εἰκ. 41) γυρισμένου σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά, ἀνήκουν στὸ σχῆμα τῆς *Μεγάλης Δεήσεως*. Σώζονται μάλιστα καὶ οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας, τοῦ Γαβριὴλ καὶ τοῦ Προδρόμου.[67] Οἱ εἰκόνες αὐτὲς ἐντάσσονται στὰ ἀριστουργήματα τῆς μνημειακῆς τεχνοτροπίας ποὺ ζωγραφήθηκαν στὴ Μονὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἔχει ἀπαλλαγεῖ μόνον ἐν μέρει ἀπὸ τὴν ἐπιζωγράφηση τοῦ βάθους. Τὸ πρόσωπο τοῦ Σωτῆρος διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὶς κομνήνειες παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ. Τὸ πρόσωπο ἀναδίδει κλασσικισμὸ μὲ πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ θαυμάσιο πορτραῖτο τοῦ Χριστοῦ στὴν ἐγκαυστικὴ εἰκόνα τοῦ 6ου αἰ. (εἰκ. 1-2). Ὁ ἐλεύθερος ζωγραφικὸς τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖο συνδυάζονται οἱ ζεστοὶ καὶ οἱ ψυχροὶ τόνοι, δημιουργεῖ δυνατὸ ἀνάγλυφο στὸ πρόσωπο. Ἄλλα στοιχεῖα ποὺ παραπέμπουν στὸν ἐγκαυστικὸ Χριστὸ εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, ἡ ἐλαφρὴ ἀσυμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν, ἰδιαίτερα στὰ μάτια, καὶ κυρίως ἡ βαθιὰ οὐμανιστικὴ ἔκφραση.

Ἡ παράσταση τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἐπιβεβαιώνει τὴν ἐξαιρετικὴ εὐαισθησία τοῦ ζωγράφου. Ἡ παρουσία τοῦ σώματος τονίζεται διακριτικὰ καὶ τὰ ἐκλεπτυσμένα χαρακτηριστικὰ τῆς φυσιογνωμίας παραπέμπουν στὴν ὑστεροκομνήνεια αἰσθητική. Ὡστόσο, ὁ περιορισμένος ρόλος τῆς γραμμῆς καὶ ὁ χειρισμὸς τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτὸς δημιουργοῦν ἕνα ρευστὸ ζωγραφικὸ ἀποτέλεσμα, ποὺ ἀναδεικνύει τὴ γαλήνια ἐσωστρέφεια τῆς μορφῆς ὅπως στὰ ἔργα τοῦ πρώιμου 13ου αἰ.

Ἡ ἀκριβὴς λειτουργία τῶν εἰκόνων τῆς Δεήσεως στὴ συνοπτικὴ ἢ τὴ διευρυμένη μορφὴ παραμένει ὡς ἕνα βαθμὸ ἀσαφής. Ἐὰν θεωρηθεῖ ὅτι ἀποκλειστικὴ θέση γι᾿ αὐτὲς τὶς εἰκόνες ἦταν τὸ τέμπλο, ἡ ἑπόμενη ἐρώτηση εἶναι σὲ ποιὰ ἀπὸ τὶς δύο ζῶνες διακόσμησης τοποθετοῦνταν κάθε φορὰ οἱ εἰκόνες αὐτές. Οἱ διαστάσεις τῶν εἰκόνων ἀποτελοῦν, ὅπως εἶναι φυσικό, καθοριστικὸ παράγοντα γιὰ τὸ δεύτερο ζήτημα καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη τὸ ὑλικὸ τοῦ Σινᾶ παρουσιάζει μεγάλες διακυμάνσεις· ἔτσι δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ συναχθοῦν εὔλογα συμπεράσματα. Οἱ πέντε εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως, τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα, ἀνήκουν στὰ πιὸ πρώιμα παραδείγματα τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ σχήματος τὸ ὁποῖο συγκροτοῦν ἀνεξάρτητες εἰκόνες.

Τὴ Δέηση στὴ βασική της μορφή, συγκροτοῦν τρεῖς εἰκόνες μὲ τὸν Χριστὸ (εἰκ. 50), τὴν Παναγία (εἰκ. 49) καὶ τὸν Πρόδρομο,[68] οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν μερικὰ ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς Ὑστεροκομνήνειας ζωγραφικῆς, εἰδικότερα στὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ. Οἱ χρυσοκονδυλιὲς στὸν ἀνοικτὸ καστανὸ χιτώνα καὶ στὸ πορφυρὸ *σημεῖο* του, τὰ χρυσὰ γράμματα στὸ ἀνοικτὸ Εὐαγγέλιο μὲ τὶς κόκκινες σελίδες ποὺ μιμοῦνται πορφυρὴ περγαμηνή, καὶ ἡ ἀξιοποίηση τῆς γνωστῆς τεχνικῆς ἐκλέπτυνσης γιὰ τὴν ἀντανάκλαση τοῦ φωτὸς συντείνουν στὴν αἴσθηση ὅτι ἔχουμε μπροστά μας «πολύτιμο» ἔργο. Τὰ συγγενέστερα παραδείγματα εἶναι εἰκόνες τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς ἀπὸ τὴν Κύπρο,[69] καθὼς στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν καὶ στὶς δύο ὁμάδες ἐκφράζεται ἡ προτίμηση γιὰ τοὺς ἀνοικτοὺς τόνους τῆς ἴριδας καὶ τὸ λεῖο πλάσιμο τῆς σάρκας, μὲ δυνατὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ ζεστὴ ὤχρα καὶ στὸ ἄφθονο κόκκινο. Ἡ ἄψογη τεχνικὴ φανερώνεται στὴ λεπτομερειακὴ ἀπόδοση τῆς γραμμῆς καὶ τοῦ χρώματος, μὲ πολὺ λεπτὲς πινελιές, καὶ τὸ ἦθος τῶν μορφῶν, μὲ τὴν ἀπόμακρη, κάπως ἀγέρωχη, ἔκφραση, σύμφωνα μὲ παλαιότερες τάσεις. Σὲ σύγκριση μὲ τὶς εἰκόνες τῆς Κύπρου ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ οἱ εἰκόνες τῆς Δεήσεως στὸ Σινὰ παρουσιάζουν πιὸ τονισμένο κλασσικὸ χαρακτήρα, μεγαλύτερη μνημειακότητα καὶ μικρότερη ἔμφαση στὰ γραμμικὰ στοιχεῖα. Ἔτσι, παρ᾽ ὅλο ποὺ οἱ μορφὲς χαρακτηρίζονται ἀπὸ ὑποτονικὴ παρουσία τοῦ σώματος, προτείνεται νὰ τοποθετηθοῦν στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἀκόμη ἡ κατηγορία εἰκόνων μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἁγίου στὸ μέσο καὶ σκηνὲς τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυρίων του στὸ πλαίσιο. Σ᾽ αὐτὲς ἐντάσσονται ἕξι εἰκόνες ἀπὸ τὸν πρώιμο καὶ δύο ἀκόμη ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. Στὰ πρώιμα παραδείγματα ἀνήκει καὶ ἡ εἰκόνα τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας μὲ σκηνὲς τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυρίων της (εἰκ. 46).[70] Πρόκειται γιὰ τὴν παλαιότερη εἰκόνα μεγάλων διαστάσεων ποὺ ὑπάρχει στὸ Μοναστήρι μὲ τὴν προσωπογραφία τῆς ἁγίας.

Ἡ ἁγία Αἰκατερίνα εἰκονίζεται μετωπικὴ καὶ ἀγέρωχη μὲ τὴν αὐτοκρατορική της ἐνδυμασία, ποὺ τονίζει τὴ βασιλική της καταγωγή. Οἱ 12 σκηνὲς στὸ πλαίσιο, στὶς ὁποῖες δὲν τηρεῖται πάντοτε ἡ σειρὰ τῆς ἀφήγησης, ταυτίζονται, οἱ περισσότερες, μὲ ἐπιγραφές.[71] Σὲ αὐτὲς δίνεται ἔμφαση στὴν ἄρνηση τῆς ἁγίας νὰ ἐγκαταλείψει τὴ χριστιανικὴ πίστη, καθὼς καὶ στὰ μαρτύριά της. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς τεχνοτροπίας ἡ εἰκόνα δὲν μπορεῖ νὰ συμπεριληφθεῖ στὰ ἀριστουργήματα ποὺ ζωγραφήθηκαν στὴ Μονὴ τὴν ἴδια ἐποχή.

Στὴν κατηγορία τῶν εἰκόνων μὲ τὸν βιογραφικὸ κύκλο τῶν ἁγίων στὸ πλαίσιο ἐντάσσονται δύο εἰκόνες ἀφιερωμένες στὸν ἅγιο Νικόλαο. Στὴν παλαιότερη εἰκόνα (εἰκ. 51)[72] ἡ μορφὴ τοῦ ἱεράρχη ἕως τὴ μέση πλαισιώνεται ἀπὸ 16 σκηνὲς ποὺ ἔχουν ὡς θέματα τὴ γέννησή του, τὴν παιδεία του, τὴν κατάκτηση τῶν βαθμῶν τῆς ἱερωσύνης, μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ θαύματα ποὺ ἔχει συνδέσει ἡ παράδοση μὲ τὸν ἅγιο καὶ τέλος τὴν ταφή του.

Ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνας συνδέεται στενὰ μὲ τὴν ὑστεροκομνήνεια παράδοση, ἰδιαίτερα ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῆς κεντρικῆς μορφῆς μὲ τὸ λιπόσαρκο πρόσωπο, τὶς ἔντονες κηλίδες κόκκινου στὰ μάγουλα καὶ τὰ σχηματοποιημένα χαρακτηριστικά. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, οἱ σκηνὲς ἀπὸ τὸν βιογραφικό του κύκλο, οἱ ὁποῖες ἔχουν ζωγραφηθεῖ μὲ ἀρκετὴ προχειρότητα καὶ ἴσως ὀφείλονται σὲ ἄλλον ζωγράφο, δείχνουν ἀρκετὴ ἐλευθερία καὶ ζωντάνια, χαρακτηριστικὰ ποὺ τοποθετοῦν τὸ ἔργο στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. Ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνας, ποὺ παρουσιάζει συγγένεια μὲ ἄλλα ἔργα τῆς Μονῆς,[73] καθὼς καὶ ἀρκετὲς σιναϊτικὲς τεχνικὲς λεπτομέρειες, ὑποδηλώνουν ὅτι τὸ ἔργο ζωγραφήθηκε στὴ Μονή.[74]

Ἡ μοναδικὴ βυζαντινὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του στὸ πλαίσιο ποὺ σώζεται, ἐξαίρετο ἔργο αὐτῆς τῆς κατηγορίας εἰκόνων, βρίσκεται ἐπίσης στὴ Μονὴ (εἰκ. 53).[75] Βιογραφικοὶ κύκλοι τοῦ ἁγίου σὲ ἄλλες ἐκφράσεις τῆς τέχνης εἶναι ἐλάχιστοι καὶ ὁ μόνος ἄλλος βυζαντινὸς κύκλος ποὺ προηγεῖται χρονολογικὰ τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς ἀνήκει στὶς τοιχογραφίες τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ στὸ Nerezi κοντὰ στὰ Σκόπια (1164). Ὁ νεαρὸς ἰαματικὸς ἅγιος εἶναι, μαζὶ μὲ τὸν ἅγιο Νικόλαο καὶ τὴν ἁγία Αἰκατερίνα, οἱ κατ᾽ ἐξοχὴν ἅγιοι ποὺ δέχθηκαν μεγάλη τιμὴ τόσο στὴν Ἀνατολὴ ὅσο καὶ στὴ Δύση. Ὁ κύκλος ἀπὸ 16 σκηνὲς τοῦ βίου τοῦ ἁγίου περιλαμβάνει πέντε ἑνότητες: δύο εἰσαγωγικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὴν παιδεία του, μία σκηνὴ μὲ τὴ βάπτισή του, ἕξι σκηνὲς μὲ θαύματά του, ἄλλες ἕξι σκηνὲς μὲ μαρτύριά του καὶ μία μὲ τὴν ταφή του.[76] Ἡ διάταξη τῶν σκηνῶν παρουσιάζει μικρὲς ἀνακολουθίες ὡς πρὸς τὴ διαδοχὴ τῶν γεγονότων στὰ ἁγιολογικὰ κείμενα.[77]

Ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ στὰ μεταβατικὰ ἔργα μὲ διττὸ χαρακτήρα, δηλαδὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Ὑστεροκομνήνειας περιόδου καὶ σαφὴ σύνδεση μὲ πρώιμα παραδείγματα τῆς λεγόμενης μνημειακῆς τεχνοτροπίας τοῦ 13ου αἰ. Τὴν κομνήνεια παράδοση φανερώνουν κυρίως ἡ λεπτομερειακὴ ἀπόδοση τῆς κόμης, ἡ αὐστηρὴ συμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν, τὸ σφικτὸ πλάσιμο, καθὼς καὶ ἡ μειωμένη αἴσθηση τῆς παρουσίας τοῦ σώματος. Τὸ πρόσωπο, ὡστόσο, ἀποπνέει ἠρεμία καὶ ἐσωτερικὴ αὐτάρκεια ὅπως σὲ πρώιμα ἔργα τοῦ 13ου αἰ. Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ζωγραφήθηκε στὴ Μονὴ καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῆς Μεγάλης Δεήσεως, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ στενὴ τεχνοτροπικὴ τους συγγένεια (εἰκ. 41-42). Ὁ ἐκλεπτυσμένος χαρακτήρας της εἶναι φανερὸς καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν σκηνῶν τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυρίων τοῦ ἁγίου, οἱ ὁποῖες ἐνισχύουν τὴ χρονολόγησή της στὸν πρώιμο 13ο αἰ. μὲ κριτήριο τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἔνταξη τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὸν χῶρο.[78]

Ἄλλη εἰκόνα μὲ βιογραφικὸ κύκλο στὸ πλαίσιό της ἔχει ὡς θέμα τὸν Πρόδρομο μὲ 14 σκηνὲς τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου του (εἰκ. 52).[79] Ὁ Ἰωάννης φέρει μόνο τὸν μανδύα του, ποὺ ἀφήνει γυμνὰ τμήματα τοῦ σώματος. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ σταυροφόρα ράβδο καὶ ἀνοικτὸ εἱλητάριο μὲ τὴ συνηθισμένη ἐπιγραφή. Ἐνδιαφέρουσα προσθήκη εἶναι ἡ προσωπογραφία μιᾶς ἀνδρικῆς μορφῆς σὲ προσκύνηση στὰ πόδια τοῦ ἁγίου, κατὰ πᾶσα πιθανότητα τοῦ δωρητῆ τῆς εἰκόνας. Οἱ σκηνὲς στὸ πλαίσιο ἀναφέρονται στὰ γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου ἀπὸ τὴ γέννησή του ὡς τὴν ἀποτομὴ καὶ τὴν εὕρεση τῆς κεφαλῆς του.

Ἡ τεχνοτροπία καὶ αὐτῆς τῆς εἰκόνας ἀνήκει στὸ μεταβατικὸ στάδιο ἀνάμεσα στὴν ὑστεροκομνήνεια παράδοση καὶ τὴν ἐλεύθερη μνημειακὴ ἀντίληψη τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ. Ἡ «ζωγραφικὴ» ἀπόδοση εἶναι ἀξιόλογη τόσο στὸ κεντρικὸ πορτραῖτο, ὅσο καὶ στὶς σκηνὲς τοῦ πλαισίου. Οἱ μορφὲς διαθέτουν εὐγένεια καὶ ἀκολουθοῦν τύπους ποὺ παρατηροῦμε συνήθως σὲ ἔργα συνδεόμενα ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Δὲν εἶναι εὔκολο νὰ διατυπωθοῦν βάσιμες ὑποθέσεις γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ἀνώνυμου δωρητῆ τῆς εἰκόνας, ὁ ὁποῖος φέρει γενειάδα, παπαλήθρα, καὶ φορεῖ ἕνα μονοκόμματο ἄσπρο χιτώνα. Πιθανῶς νὰ πρόκειται γιὰ ἐκκλησιαστικὸ πρόσωπο ποὺ ἀνῆκε σὲ ἐθνικὴ ὁμάδα τῆς Ἀνατολῆς, ἐκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ κύκλου. Ἴσως εἶναι Γεωργιανός, ἐὰν λάβουμε ὑπ᾿ ὄψιν τὴ μαρτυρία Δυτικῶν προσκυνητῶν ποὺ ἀναφέρουν ὅτι οἱ Γεωργιανοὶ ἱερωμένοι εἶχαν κυκλικὴ παπαλήθρα.[80]

Ἐξαιρετικὰ ἰδιότυπη εἶναι ἡ μικρὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου (εἰκ. 57)[81] ποὺ ἀπεικονίζεται ὡς τὸν λαιμό, καὶ στρέφεται τόσο ἔντονα πρὸς τὰ πλάγια, ὥστε νὰ μὴν προσφέρεται γιὰ ἀμεσότερη ἐπικοινωνία τῶν πιστῶν μὲ τὸν ἅγιο. Ἡ ἀπόδοση ἁγίου ἕως τὸν λαιμὸ παρατηρεῖται πολὺ σπάνια στὶς βυζαντινὲς εἰκόνες. Στὴ Μονὴ μποροῦν νὰ ὑποδειχθοῦν ἐλάχιστα παράλληλα, κανένα ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χρονολογηθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸν 13ο αἰ.[82] Ἡ στροφὴ τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὁδηγεῖ στὴ σκέψη ὅτι ἡ εἰκόνα ἀποτελοῦσε ἴσως τμῆμα ἀπὸ ἕνα σχῆμα Δεήσεως μὲ τὴν Παναγία ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά. Τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἀποπνέει τὸ ἦθος καὶ τὴν ἀνθρωπιστικὴ διάθεση ποὺ χαρακτηρίζουν μορφὲς στὶς πρώιμες δημιουργίες τῆς μνημειακῆς τεχνοτροπίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ. Παρὰ τὴ σοβαρὴ ἐπιζωγράφηση ποὺ ἔχει ὑποστεῖ, πρόκειται ἀναμφισβήτητα γιὰ ἀριστουργηματικὸ ἔργο ποὺ πλησιάζει στὸ ὕφος τὶς εἰκόνες τοῦ ζωγράφου τῆς Μεγάλης Δεήσεως (εἰκ. 41-42).

Σημειώθηκε ἤδη ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας στὴ Μονὴ ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. εἶναι πολλὲς καὶ τὶς περισσότερες φορὲς ἀκολουθοῦν τὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, μὲ τὸν Χριστὸ στὸ ἀριστερὸ ἢ στὸ δεξιὸ χέρι. Τρεῖς ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιόλογες εἰκόνες τῆς Μονῆς μὲ τὴ Βρεφοκρατοῦσα Παναγία, οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ., παρουσιάζουν στοιχεῖα ποὺ ἔχουν συνδεθεῖ μὲ τὴ δυτικὴ παράδοση.

Ἡ Ὁδηγήτρια Δεξιοκρατοῦσα (εἰκ. 62),[83] ἀνήκει στὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ παραμένει ὁ πιὸ δημοφιλὴς ἀπὸ ὅλους τοὺς ἄλλους τύπους τῆς Παναγίας καὶ σ᾿ αὐτὴ τὴν περίοδο. Ὁ τύπος αὐτὸς ἀποτέλεσε ἀφετηρία νὰ δημιουργηθοῦν νέες παραλλαγές, ποὺ ἐκφράζουν τὴν εὐαισθησία τῆς ἐποχῆς γιὰ μιὰ πιὸ τρυφερή, προσωπικὴ σχέση τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Βρέφους. Ἀξιοσημείωτη λεπτομέρεια εἶναι ὅτι τὸ Βρέφος δὲν εἶναι καθισμένο στὸν βραχίονα τῆς Μητέρας Του, ἀλλὰ εἰκονίζεται ξαπλωμένο στὴν ἀγκαλιά της, θυμίζοντας ἔτσι τὴ στάση τοῦ Χριστοῦ στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Ἀναπεσόντος. Ἡ στάση αὐτὴ τοῦ Βρέφους, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀπέραντη μελαγχολία στὸ πρόσωπο τῆς Μητέρας Του, προεικονίζει τὸ μελλοντικὸ Πάθος σύμφωνα μὲ τὴν ὑμνολογία καὶ ὁρισμένα ὁμιλητικὰ κείμενα.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία ἡ εἰκόνα φανερώνει στενὴ σχέση μὲ τὶς ἐξελίξεις στὴν Πρώιμη Παλαιολόγεια ζωγραφικὴ στὴν κεντρικὴ ζώνη τοῦ Βυζαντίου. Δυτικὴ ἐπίδραση, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὑποδηλώνουν ἀρκετὲς λεπτομέρειες, ὅπως ἡ νεανικὴ ὄψη τῆς Παναγίας, οἱ πολὺ φωτεινοὶ τόνοι στὸ πλάσιμο τῆς σάρκας, τὸ ἀνοικτὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ μαφορίου, ἡ διπλὴ στικτὴ γραμμὴ ποὺ δηλώνει τὴν περιφέρεια στὸν φωτοστέφανο καὶ ἡ ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ γαλάζιου φωτοστεφάνου τοῦ Χριστοῦ μὲ ἀκτίνες σὲ ὤχρα. Ἡ μισοκατεστραμμένη ἐπιγραφὴ στὸ πλαίσιο περιέχει ἐπίκληση γιὰ τὴ λύτρωση ἀπὸ τὰ ἀνθρώπινα πταίσματα. Ἡ Θεοτόκος ἀποκαλεῖται *πυρφόρος*, ἀναγωγὴ στὴ Φλεγομένη Βάτο καὶ ἀπόδειξη εἰδικότερης σχέσης τοῦ ἔργου μὲ τὸ Σινά. Τὸ θέμα καὶ οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας, ποὺ πιστεύουμε ὅτι ζωγραφήθηκε στὴ Μονή, δείχνουν ὅτι αὐτὴ εἶχε τοποθετηθεῖ πιθανῶς στὸ καθολικὸ ὡς εἰκόνα προσκυνήσεως.

Ἡ εἰκόνα στὸν κλασσικὸ τύπο τῆς Ὁδηγήτριας Ἀριστεροκρατούσας (εἰκ. 60)[84] ἔχει δεχθεῖ πολλὲς ἐπεμβάσεις καὶ ὁρισμένες παρατηρήσεις χρειάζεται νὰ ἐπιβεβαιωθοῦν ἀπὸ ἐργαστηριακὴ ἔρευνα. Ἀρχικὰ τὸ φόντο ἦταν χρυσὸ ἐπάνω σὲ ἀσήμι, ἀλλὰ ἀργότερα ἐπικαλύφθηκε μὲ χρῶμα σὲ ἕνα τόνο τῆς ὤχρας. Ἡ λατινικὴ ἐπιγραφή [M]A [T]ER DOMINI καὶ οἱ βραχυγραφίες ΜΗ(τη)Ρ Θ(εο)Υ εἶναι σύγχρονες.[85] Ἡ πιὸ κτυπητὴ τεχνικὴ ἰδιομορφία τῆς εἰκόνας εἶναι ἡ γύψινη ἀνάγλυφη διακόσμηση στοὺς φωτοστεφάνους τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, καθὼς καὶ στὶς παρυφὲς καὶ τὰ κοσμήματα τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς διακόσμησης εἶναι γνωστὸς κυρίως ἀπὸ τὴν Κύπρο, ὅπου σώζονται πολυάριθμα ἀνάλογα παραδείγματα ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. καὶ ἑξῆς. Τοῦτο ἔχει ὁδηγήσει στὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ τεχνικὴ αὐτή, φτηνὸ ὑποκατάστατο γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἐντύπωση ποὺ δημιουργοῦσαν τὰ μεταλλικὰ καλύμματα τῶν εἰκόνων — στοὺς φωτοστεφάνους, στὰ πλαίσια, στὸ φόντο καὶ σὲ διακοσμητικὲς λεπτομέρειες — ἐφαρμόσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ φραγκοκρατούμενη Κύπρο. Σχέση μὲ κυπριακὲς εἰκόνες ὑποδηλώνει καὶ τὸ σφικτὸ γραμμικὸ πλάσιμο μὲ τοὺς ἀνοικτοὺς τόνους τῆς σάρκας καὶ τὶς ἔντονες κηλίδες κόκκινου στὸ πρόσωπο. Ὡστόσο, ἡ διακόσμηση τῆς ἐνδυμασίας γύρω ἀπὸ τὸν λαιμὸ μὲ μαργαριτάρια σὲ μαύρη γραμμή, ποὺ δὲν εἶναι ἄγνωστη στὴν Κύπρο, προσιδιάζει περισσότερο σὲ ἔργα τῆς Μονῆς, μὲ συριακὴ ἢ ἀραβικὴ ἐπίδραση. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ μαύρου, π.χ., στὴν κορδέλα γύρω ἀπὸ τὸ εἰλητάριο τοῦ Χριστοῦ. Ἡ σκίαση τοῦ χρυσοῦ χιτώνα τοῦ Χριστοῦ μὲ πολλὲς κόκκινες γραμμὲς εἶναι ξένη πρὸς τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Πολλὰ ἀπὸ τὰ μὴ «βυζαντινὰ» στοιχεῖα στὴν εἰκόνα μπορεῖ μὲ παρόμοια ἐπιχειρήματα νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ὤσμωση μὲ ἔργα Δυτικῆς τέχνης, καὶ ἡ παρουσία λατινικῆς ἐπιγραφῆς γιὰ τὸ ὄνομα τῆς Παναγίας ὑποδηλώνει, ἴσως, ὅτι ἡ εἰκόνα ζωγραφήθηκε μὲ πρωτοβουλία Δυτικοῦ χορηγοῦ. Ὡστόσο, αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει νὰ προταθεῖ ἡ Κύπρος, ποὺ εἶχε στενὲς σχέσεις μὲ τὴ Μονή, ὡς τόπος παραγωγῆς τῆς εἰκόνας ἢ προελεύσεως τοῦ ζωγράφου ποὺ τὴ δημιούργησε. Μὲ τὴν ἐπιφύλαξη ὅτι πολλὲς ἀπὸ τὶς τρέχουσες ἀπόψεις γιὰ τὸ «σταυροφορικὸ» ὑλικὸ τοῦ Σινᾶ ἴσως ἀναθεωρηθοῦν, ἀφοῦ δημοσιευθεῖ περισσότερο εἰκαστικὸ ὑλικὸ ἀπὸ τὶς λατινοκρατούμενες περιοχὲς τῆς Ἐγγὺς Ἀνατολῆς, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ εἰκόνα προϊὸν τῆς Κύπρου καὶ νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴ συριακὴ παρὰ στὴ δυτικὴ μειονότητα τοῦ νησιοῦ.

Ἡ Παναγία Βλαχερνίτισσα (εἰκ. 61)[86] εἶναι ἡ μόνη μεγάλη εἰκόνα, μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο ποὺ σώζεται στὴ Μονή. Εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ μία ἀπὸ τρεῖς συνολικὰ εἰκόνες τῆς Μονῆς, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ γιὰ τὴν ἀντανάκλαση τοῦ φωτός, οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ

13ου αἰ.[87] Οἱ μικροὶ φωτεινοὶ δίσκοι ὄχι μόνον καλύπτουν ἐλεύθερα τὸ βάθος τῆς εἰκόνας, ἀλλὰ σχηματίζουν σειρὲς στὸ πλαίσιό της καὶ ἀκόμη, σὲ μικροσκοπικὴ κλίμακα αὐτὴ τὴ φορά, πλαισιώνουν τὸν χρυσὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας καὶ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς δίσκους στὸ φόντο. Ἀρκετὰ εἰκονογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ στοιχεῖα, ἐξάλλου, παραπέμπουν πάλι στὴ σφαίρα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιρροῆς τῆς Κύπρου. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ λεπτομέρεια ὅτι οἱ ἀρχάγγελλοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, ἕως τὴ μέση, στὶς ἐπάνω γωνίες, κρατοῦν μὲ τὸ ἕνα χέρι θυμιατό, δυτικὴ λεπτομέρεια ποὺ παρατηρεῖται συχνὰ σὲ διάφορες συνθέσεις καί, εἰδικότερα, σὲ παραστάσεις τῆς Παναγίας Βλαχερνίτισσας στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ σὲ εἰκόνες τῆς Κύπρου ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. καὶ ἑξῆς.

Ἀξιοπαρατήρητες λεπτομέρειες εἶναι ἐπίσης ἡ χρυσὴ ἐνδυμασία καὶ οἱ χρυσὲς φτεροῦγες τῶν ἀγγέλων, ποὺ ξεχωρίζουν μόνον μὲ τὶς μαῦρες γραμμὲς στὰ περιγράμματα καὶ τὶς ἀκμὲς τῆς πτυχολογίας. Ἡ αἰσθητικὴ ἀντιμετώπιση θυμίζει ἀρκετὲς εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπὸ τὸν 13ο αἰ., οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὶς χριστιανικὲς συριακὲς κοινότητες. Τὰ μαργαριτάρια στὸ πλαίσιο τοῦ μεταλλίου τοῦ Χριστοῦ, καθὼς καὶ στὸν χιτώνα του εἶναι συνήθως στοιχεῖο ὅσων εἰκόνων τοῦ Σινᾶ ἔχουν ἀποδοθεῖ στοὺς Σταυροφόρους. Ὡστόσο, χρησιμοποιοῦνται γενικότερα στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου τὴν ἐποχὴ αὐτή. Ἡ διακόσμηση, ἐξάλλου, μὲ ἀνάγλυφο βλαστὸ στὸ πάχος τῶν ὀρθίων πλευρῶν, ὁ ὁποῖος πλαισιώνεται μὲ δύο σειρὲς κουκκίδες καὶ εἶναι βαμμένος μὲ βαθὺ κόκκινο χρῶμα, δὲν ἔχει ἐπισημανθεῖ σὲ ἄλλη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ.

Ὡς πρὸς τὰ κύρια τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ ἡ εἰκόνα τῆς Βλαχερνίτισσας μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν ὁμάδα εἰκόνων τῆς Μονῆς ποὺ ὁ Kurt Weitzmann ἀποδίδει σὲ «σταυροφορικὸ» ἐργαστήριο καλλιτεχνῶν ἀπὸ τὴν Κύπρο ἢ τὴ Νότια Ἰταλία. Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα οἱ μορφὲς εἶναι ἐπίπεδες μὲ μεγάλο κεφάλι, ποὺ συνδέεται συμβατικὰ μὲ τὸν μακρὺ κυλινδρικὸ λαιμό. Ἡ ἀκαμψία τους, ἔκδηλη στὶς αὐστηρὰ μετωπικὲς στάσεις καὶ στὴ μονότονη συμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν, προσδίδει στὶς μορφὲς ἀρχαϊκὸ ὕφος. Μὲ κάποια διστακτικότητα θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποκολληθοῦν ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν «σταυροφορικῶν» ἔργων καὶ νὰ συνδεθοῦν μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῶν Ὀρθοδόξων λαῶν τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου. Μὲ βάση τὶς «ἐθνικὲς» καταβολές, τὸ κυπριακὸ καὶ τὸ συριακὸ στοιχεῖο φαίνονται ἰδιαίτερα ἰσχυρά. Ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ, ποὺ μιμεῖται μάλιστα ἔργα τῆς Μονῆς τοῦ 12ου αἰ., ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ζωγραφήθηκε στὸ Σινά.

Ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. παρουσιάζει δυτικὰ στοιχεῖα. Κατὰ συνέπεια ἔχει ἐνταχθεῖ στὴ «σταυροφορικὴ» ὁμάδα, ἡ ὁποία ἀριθμεῖ περὶ τὶς 120 εἰκόνες. Ἡ ἔνταξη στὴν ὁμάδα αὐτὴ συνεπάγεται, κατὰ τὸν Weitzmann, τρεῖς προϋποθέσεις: α) Παραγωγὴ σὲ ἔδαφος σταυροφορικοῦ κράτους· β) Δυτικὸ καλλιτέχνη· γ) Δυτικὸ (Σταυροφόρο) χορηγό. Ἐὰν ἐξαιρεθοῦν ὁρισμένα unica, ἔχουν διακριθεῖ, μὲ βάση τὰ τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά, τρεῖς ἑνότητες: α) Εἰκόνες τῆς «Γαλλικῆς» σχολῆς, οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν συγγένεια μὲ τὶς μικρογραφίες τῶν χειρογράφων τῆς σχολῆς τῆς «Ἄκρας»· β) Εἰκόνες τῆς «Βενετικῆς» σχολῆς· γ) Εἰκόνες ποὺ ἔχουν συνδεθεῖ μὲ ἔργα τῆς Κύπρου καὶ τῆς Νότιας Ἰταλίας. Οἱ «σταυροφορικὲς» εἰκόνες ἐμφανίζουν ἀνάμειξη βυζαντινῶν καὶ δυτικῶν στοιχείων, τῶν τελευταίων ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ καὶ τὴ γαλλικὴ παράδοση.[88] Ὁ μεγάλος ἀριθμὸς αὐτῶν τῶν εἰκόνων ὁδήγησε στὴν ὑπόθεση ὅτι πολλὲς ἦταν ἔργα Δυτικῶν ζωγράφων ἐγκατεστημένων στὴ Μονή.

Στὰ ἐλάχιστα ἔργα αὐτῆς τῆς ὁμάδας μὲ λατινικὲς ἐπιγραφὲς ἀνήκει μία μεγάλη ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα μὲ τὴ Σταύρωση (εἰκ. 63) καὶ τὴν Ἀνάσταση (εἰκ. 64).[89] Ἡ εἰκόνα ἀποτελεῖ ἕνα unicun σὲ ὅλη τὴν ὁμάδα, καὶ ἀποδίδεται σὲ βενετικὸ ἐργαστήριο.[90] Στὴ Σταύρωση παρατηροῦνται ἀρκετὰ δυτικὰ στοιχεῖα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς λατινικὲς ἐπιγραφές, ἐπισημαίνονται ἰδιαίτερα ἡ χρησιμοποίηση τριῶν καρφιῶν στὸν Ἐσταυρωμένο καὶ ἡ στικτὴ διακόσμηση τῶν φωτοστεφάνων καὶ τοῦ χρυσοῦ βάθους, σύμφωνα μὲ μία καθαρὰ δυτικὴ (ἰταλικῆς καταγωγῆς) τεχνική, ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰ. Στὴν Ἀνάσταση, ἐξάλλου, παρατηροῦνται ἀρκετὰ δυτικὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα.

ὅπως τὸ ρόδινο χρῶμα τῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ τόξου τοῦ οὐρανοῦ, τὰ ἀστέρια τοῦ γαλάζιου φόντου, ὁ μικρὸς λιθοκόσμητος σταυρὸς τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ ἡλικιωμένη Εὔα. Ὁ ρεαλισμὸς στὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν καὶ ὁ χειρισμὸς τοῦ χρώματος ξεφεύγουν ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τεχνοτροπικὰ παράλληλα ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀνάμεσα σὲ μορφὲς τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας.

Ἡ Σταύρωση (εἰκ. 67)[91] ἀντιπροσωπεύει ἕνα ἀπὸ τὰ ὡραιότερα παραδείγματα εἰκόνων τῆς «σταυροφορικῆς» ὁμάδας. Σημειώνονται ἐδῶ ἐνδεικτικά: τὸ βαθυγάλαζο περίζωμα τοῦ Χριστοῦ, τὰ τρία καρφιὰ στὸν Ἐσταυρωμένο, ἡ λιποθυμία τῆς Παναγίας, ἡ διαφοροποίηση τῆς Μαγδαληνῆς ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες Μαρίες ὡς πρὸς τὴ θέση, τὶς χειρονομίες καὶ τὴν ἀμφίεση — τὸ αἰσθητὸ ἄνοιγμα τοῦ χιτώνα στὸν λαιμὸ καὶ τὸ φωτεινὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ μαφορίου, ποὺ ἐπίσης ἀνοίγει μπροστά —, ἀκόμη τὸ μέγεθος, τὸ χρῶμα καὶ ἡ διακόσμηση τῆς ἀσπίδας τοῦ ἑκατόνταρχου καὶ ἡ παρουσία στρατιωτῶν στὴ σκηνή. Στὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποδίδονται σὲ βενετικὸ ἐργαστήριο, ἐντάσσεται καὶ ἡ χρυσογραφία στὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ καὶ στὶς ἐνδυμασίες τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννη. Γενικότερα χαρακτηριστικὰ τῶν «σταυροφορικῶν» εἰκόνων εἶναι τὰ ζωγραφημένα μαργαριτάρια στὶς περιφέρειες τῶν φωτοστεφάνων, καθὼς καὶ οἱ σειρὲς ἀπὸ χρυσοὺς ρόμβους σὲ μαῦρο φόντο στὸ πλαίσιο. Ἡ Σταύρωση διατηρεῖ μερικὰ ἀπὸ τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ συνδέονται μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ducento. Ὅλες οἱ ἐνδείξεις ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἔργο μὲ τὴ λαμπερὴ ἐντύπωση τῶν χρωμάτων καὶ τὴ δυνατὴ αἴσθηση πολυτέλειας μποροῦσε ἄνετα νὰ εἶχε δημιουργηθεῖ στὴν Ἰταλία —κατὰ προτίμηση στὴν περιοχὴ κάτω ἀπὸ τὸν ἄμεσο πολιτιστικὸ ἔλεγχο τῆς Βενετίας —ἀλλὰ καὶ σὲ μία περιοχὴ τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου, ὅπου ἡ βενετικὴ ἐπιρροὴ ἀποτελοῦσε πραγματικότητα, ὅπως τὴν Κύπρο ἢ τὴν Κρήτη μὲ τὴν ὁποία μάλιστα οἱ σχέσεις τῆς Μονῆς ἦταν στενότερες τὴν ἐποχὴ αὐτή. Θεωροῦμε τὸ ἔργο «σταυροφορικὸ» ὡς πρὸς τὴν πιθανότητα νὰ εἶχε ζωγραφηθεῖ ἀπὸ Δυτικὸ ζωγράφο στὴ λατινοκρατούμενη Ἀνατολή. Δὲν ὑπάρχουν ὅμως ἐνδείξεις ὅτι ἡ εἰκόνα εἶχε παραγγελθεῖ ἀπὸ Σταυροφόρο.

Τὸ ἐντυπωσιακὸ δίπτυχο μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ ἁγίου Προκοπίου ὡς στρατιωτικοῦ ἀξιωματούχου, καὶ τῆς Παναγίας σὲ μία παραλλαγὴ τοῦ τύπου τῆς Κυκκώτισσας (εἰκ. 65)[92] ἔχει ἐπίσης ἀποδοθεῖ σὲ Βενετὸ ζωγράφο ἐγκατεστημένο μᾶλλον στὰ Ἱεροσόλυμα. Ὁ ἅγιος Προκόπιος πλαισιώνεται ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ στὸ ἐπάνω τμῆμα τοῦ πλαισίου. Στὶς ὄρθιες πλευρές του ἔχουμε ἀντικρυστὰ τὰ ἑξῆς ζεύγη ἁγίων: Πέτρο καὶ Παῦλο, Ἰωάννη τὸν Θεολόγο καὶ Θωμᾶ, Θεόδωρο τὸν Στρατηλάτη καὶ Γεώργιο. Τέλος, στὸ κάτω πλαίσιο, εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Χριστόφορος ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό. Στὸ ἐπάνω πλαίσιο τοῦ φύλλου μὲ τὴν παραλλαγὴ τῆς Κυκκώτισσας, ἡ Παναγία δεομένη μπροστὰ στὴ Φλεγομένη Βάτο πλαισιώνεται ἀπὸ τὸν Ἰωακεὶμ καὶ τὴν Ἄννα. Στὶς ὄρθιες πλευρὲς τοῦ πλαισίου σχηματίζουν ζεύγη ὁ Μωυσῆς καὶ ὁ Πρόδρομος, ὁ Βασίλειος καὶ ὁ Νικόλαος καὶ τέλος ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ ὁ Ὀνούφριος. Στὸ κάτω πλαίσιο, εἰκονίζεται ἡ ἁγία Αἰκατερίνα πλαισιωμένη ἀπὸ τοὺς Κωνσταντίνο καὶ Ἑλένη. Τὸ δίπτυχο μὲ τὶς μνημειακὲς διαστάσεις καὶ τὴν ἔντονη πολυτέλεια στὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν ἀποτελοῦσε κατὰ πᾶσα πιθανότητα εἰδικὴ παραγγελία μὲ σκοπὸ νὰ ἀφιερωθεῖ στὴ Μονή.

Παραμένει ἀνοικτὸ τὸ πρόβλημα σχετικὰ μὲ τὸν τόπο κατασκευῆς τοῦ ἔργου καὶ τὴν καταγωγὴ τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ πολυτελὴς ἐμφάνιση τοῦ ἁγίου Προκοπίου, καὶ τὸ ἐπίθετο *Περιβολίτης* ποὺ συνοδεύει τὸ ὄνομά του παραπέμπουν σὲ κάποια ὀνομαστὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου.[93] Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὴ Βρεφοκρατούσα Παναγία τοῦ ἄλλου φύλλου, ἀφοῦ ἔχει συγγένεια μὲ τὴν περίφημη εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Κύκκου, ἕνα ἀπὸ τὰ τρία θαυματουργὰ ἀρχέτυπα στὴν Ἀνατολὴ ποὺ ἡ παράδοση ἀποδίδει στὸν εὐαγγελιστὴ Λουκᾶ.

Στὸ δίπτυχο συνδυάζονται στοιχεῖα ποὺ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικὲς πολιτιστικὲς παραδόσεις. Ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία σημειώνονται ἐλάχιστες ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση μὲ δυτικὴ προέλευση — ἡ σπουδαιότερη εἶναι ὅτι ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος παριστάνεται νέος καὶ μάλιστα ἀποτελεῖ ζεῦγος μὲ τὸν Θωμᾶ. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ, καθὼς καὶ ἡ χρυσογραφία στὶς ἐνδυμασίες, τὰ μαργαριτάρια στὶς περιφέρειες τῶν φωτοστεφάνων πολλῶν μορφῶν, καὶ οἱ σειρὲς μὲ χρυσοὺς ρόμβους σὲ μαῦρο φόντο ποὺ ὁριοθετοῦν τὸ πλαίσιο, θεωροῦνται χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς τῶν Σταυροφόρων. «᾿Ανατολικὸ» στοιχεῖο ποὺ ὑποδηλώνει σχέση μὲ τὴν ἰσλαμικὴ παράδοση εἶναι τὸ ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ, ποὺ δὲν πέφτει ἐλεύθερο πρὸς τὰ κάτω ἀλλὰ κλείνει, ὅπως δείχνουν τὰ δύο πολυτελὴ ἐπιρράμματα στὰ πόδια. Πρὸς κάποια περιοχὴ τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου ὅπου συνυπῆρχαν διαφορετικὲς ἐθνικὲς ὁμάδες παραπέμπουν ἐξάλλου τὰ σαρκώδη πρόσωπα μὲ τὰ πλατιὰ χαρακτηριστικὰ ἀλλὰ καὶ τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν στὶς τρεῖς κεντρικὲς μορφές. ῾Η παλαιότερη πρόταση τοῦ Γεωργίου καὶ τῆς Μαρίας Σωτηρίου γιὰ τὶς κυπριακὲς διασυνδέσεις τοῦ διπτύχου τοῦ Σινᾶ ἴσως ἀποκτᾶ μεγαλύτερη ἐμβέλεια μετὰ τὴ σχετικὴ προώθηση τῆς ἔρευνας τῆς πολιτιστικῆς ἱστορίας τῆς Κύπρου κατὰ τὴν περίοδο τῶν Lusignan. ῞Ενα ἀκόμη στοιχεῖο ποὺ ἐνισχύει αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι ὅτι στὴν Κύπρο εἶχαν ἀφιερωθεῖ ἐκκλησίες στὸν ἅγιο Προκόπιο, στὴ Λευκωσία δὲ ὑπάρχει ἀκόμη καὶ σήμερα μετόχιο τῆς Μονῆς τοῦ Κύκκου ἀφιερωμένο στὸν ἅγιο. Εἶναι πιθανὸν τὸ ἐξεταζόμενο ἔργο νὰ ἔγινε σ᾿ ἕνα ἀπὸ τὰ ὀργανωμένα ἐργαστήρια εἰκόνων τῆς Λευκωσίας ὅπου ἡ συνύπαρξη βυζαντινῶν, δυτικῶν καὶ ἀνατολικῶν στοιχείων ἐξηγεῖται ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς συγκυρίες.

Τὸ παλαιότερο βέβαιο Δωδεκάορτο τέμπλου στὴ Μονὴ μὲ τὴ μορφὴ ἀνεξάρτητων εἰκόνων, ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὶς εἰκόνες μὲ τὴ Γέννηση καὶ τὴ Βάπτιση (εἰκ. 68, 69),[94] ὅπως δείχνουν ἡ θεματολογία, ἡ στενὴ τεχνοτροπικὴ συγγένεια μεταξὺ τῶν δύο εἰκόνων, καθὼς καὶ οἱ διαστάσεις τους, ποὺ ταιριάζουν μὲ τὰ μέτρα τῶν εἰκόνων γι᾿ αὐτὸ τὸ σκοπό. Κατὰ καλὴ σύμπτωση, σώζεται στὴ Μονὴ καὶ τμῆμα τῆς κεντρικῆς εἰκόνας τῆς σειρᾶς μὲ τὴ Δέηση.[95]

῾Η εἰκόνα μὲ τὴ Γέννηση ἔχει χρονολογηθεῖ ἀπὸ τὸν Weitzmann λίγο μετὰ τὸ 1250 καὶ ἐνταχθεῖ στὴ «Γαλλικὴ» ὁμάδα τῶν «σταυροφορικῶν» εἰκόνων τῆς Μονῆς. Τὰ δυτικὰ στοιχεῖα εἶναι ἐλάχιστα (π.χ., ἡ κόκκινη δέσμη φωτὸς στὴ Βάπτιση), ἐνῶ ὡς στοιχεῖα τῆς κοινῆς στὴ ζωγραφικὴ τῶν Σταυροφόρων τεχνοτροπίας ἔχουν θεωρηθεῖ τὰ ὀρθάνοικτα μάτια καὶ τὰ μαργαριτάρια στὰ περιγράμματα τῶν φωτοστεφάνων.

Οἱ παραστάσεις τῶν ἁγίων Σεργίου καὶ Βάκχου (εἰκ. 66)[96] καλύπτουν τὴν πίσω ὄψη μιᾶς μεγάλης ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας, ἡ ὁποία ἔχει στὴν κύρια ὄψη τὴν παράσταση τῆς ῾Οδηγήτριας ᾿Αριστεροκρατούσας ἕως τὴ μέση. Εἶναι μία ἀπὸ τὶς δύο ἀμφιπρόσωπες εἰκόνες λιτανείας τῆς Μονῆς.[97] ῾Ο Σέργιος καὶ ὁ Βάκχος εἰκονίζονται ἔφιπποι, σύμφωνα μὲ ἕνα σπάνιο σχῆμα γιὰ τοὺς δύο αὐτοὺς ἁγίους. Στὴ Μονὴ σώζεται ἐπίσης μία μικρὴ εἰκόνα μὲ τὸν ἅγιο Σέργιο ἔφιππο. Τὰ δύο ἔργα ἔχουν χρονολογηθεῖ στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ. καὶ ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ σταυροφορικὸ ἐργαστήριο, ποὺ συνδέεται μὲ τὴν Κύπρο εἴτε, μὲ περισσότερη βεβαιότητα, μὲ τὴ Νότια ᾿Ιταλία.[98] Δύο εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴ βυζαντινὴ παράδοση στὶς εἰκόνες αὐτὲς εἶναι ἡ δυτικὴ ἄσπρη σημαία μὲ τὸν κόκκινο σταυρὸ καὶ ἡ φαρέτρα ποὺ ἔχει περσικὴ ἐμφάνιση.[99] Οἱ μορφὲς τῶν δύο μαρτύρων στὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα διακρίνονται γιὰ τὴν ἐπίπεδη ἀντιμετώπιση τοῦ σώματος, καὶ τὸ λεῖο γραμμικὸ πλάσιμο στὰ γυμνὰ μέρη, ὅπου ἐπικρατοῦν πολὺ ἀνοικτοὶ τόνοι. Τὰ ἁβρά, νεανικὰ πρόσωπα ἀποπνέουν ἕνα ψυχρό, κοσμικὸ χαρακτήρα, ποὺ τονίζεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀγάπη στὶς διακοσμητικὲς λεπτομέρειες. Αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μποροῦν νὰ συνδέσουν τὶς δύο εἰκόνες μὲ τὴν Κύπρο, εἰδικότερα μὲ τὴ συριακὴ μειονότητα ἡ ὁποία ἐνισχύεται μετὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰ.[100]

᾿Αρκετὲς εἰκόνες, ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν σταυροφορικές, παρουσιάζουν στοιχεῖα τὰ ὁποῖα δὲν ἀποκλείουν τὴ δημιουργία τους ἀπὸ ᾿Ανατολίτες, πιθανότατα Σύρους καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα εἶναι δύο εἰκόνες μὲ τὴν Παναγία ῾Οδηγήτρια Δεξιοκρατούσα καὶ τὴ Σταύρωση (εἰκ. 59, 58),[101] οἱ ὁποῖες ἔχουν σχεδὸν τὶς ἴδιες διαστάσεις καὶ ὅμοια τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση μὲ κύριο κοινὸ στοιχεῖο τὸ κόκκινο φόντο. Οἱ δύο αὐτὲς εἰκόνες πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ζεῦγος, ἀφοῦ ἡ ῾Οδηγήτρια καὶ ἡ Σταύρωση ἀποτελοῦν συμπληρωματικὰ θέματα, μὲ ἀφετηρία τὴν ἀμφιπρόσωπη θαυματουργὴ εἰκόνα στὴ Μονὴ τῶν ῾Οδηγῶν στὴν Κωνσταντινούπολη.[102]

Ὁρισμένες λεπτομέρειες στὶς δύο εἰκόνες εἶναι δυνατὸν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς δυτικές, ὅπως, π.χ., ὁ κόμβος στὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ λιποθυμία τῆς Παναγίας στὴ Σταύρωση. Ὑπάρχουν ἐπίσης εἰκονογραφικὰ λάθη, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Βρέφους ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, ἐνῶ τοποθετεῖ τὸ δεξιὸ ἐπάνω σὲ ἕνα πινακίδιο μὲ τὸ γνωστὸ χωρίο ἀπὸ τὸ Κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγέλιο (4, 18). Καὶ οἱ δύο εἰκόνες φέρουν ἀνάγλυφη διακόσμηση στοὺς φωτοστεφάνους καὶ στὸ πλαίσιο, ἐνῶ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐμφανῆ κοσμήματα εἶναι οἱ σειρὲς ἀπὸ μαργαριτάρια σὲ μαῦρες γραμμές, ὅπως συμβαίνει συχνὰ σὲ συριακὰ καὶ ἀραβικὰ ἔργα. Τὸ κόκκινο βάθος ἀπαντᾶται ἀρκετὲς φορὲς σὲ μικρογραφίες συριακῶν χειρογράφων τοῦ 13ου αἰ., καθὼς καὶ σὲ τοιχογραφίες τῆς Κύπρου ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχή. Ὁ λαϊκὸς χαρακτήρας τῶν εἰκόνων δὲν βοηθεῖ στὴν ἀκριβέστερη χρονολόγησή τους, ὡστόσο μπορεῖ νὰ προταθεῖ ὡς χρονολογία μᾶλλον τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 13ου αἰ.

Ἡ μικρὴ εἰκόνα μὲ τοὺς Σαράντα Μάρτυρες τῆς Σεβαστείας (εἰκ. 70)[103] παρουσιάζει ἀρκετὰ στοιχεῖα ποὺ ἴσως τὴν ἐντάσσουν σὲ ὁμάδα εἰκόνων τῆς Μονῆς ζωγραφημένων ἀπὸ Χριστιανοὺς Ἄραβες. Ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση συμφωνεῖ μὲ τὸν καθιερωμένο τύπο γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ θέματα τῆς Βυζαντινῆς τέχνης. Τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ ὅμως καὶ ἡ ἐνδυμασία τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καὶ οἱ φυσιογνωμίες τῶν μαρτύρων ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση, θυμίζοντας παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἄλλων μορφῶν σὲ συριακὰ καὶ κοπτικὰ ἔργα.

Οὐσιαστικὸς εἶναι ὁ ρόλος τῆς μαύρης γραμμῆς γιὰ τὰ περιγράμματα καὶ γιὰ λεπτομέρειες, ὅπως, π.χ., στὴν ἀπόδοση τοῦ νεροῦ μὲ τὶς παράλληλες κυματιστὲς γραμμές, χαρακτηριστικὸ ποὺ ἐπίσης προσιδιάζει στὴ συριακὴ καὶ τὴν κοπτικὴ παράδοση. Ἐνδιαφέρον ἔχει καὶ τὸ ὅτι τὸ βάθος τῆς εἰκόνας ἔχει περασθεῖ μὲ βαθὺ καστανὸ χρῶμα ὅπως στὴν ὁμάδα εἰκόνων τοῦ ζωγράφου Πέτρου ἀπὸ τὸν πρώιμο 13ο αἰ. (εἰκ. 45, 47 καὶ 48). Ἡ χρονολόγηση τοῦ ἔργου τοποθετεῖται μὲ ἐπιφύλαξη στὸ τέλος τοῦ 13ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ.

Ἕνα ἀπὸ τὰ unica τῆς συλλογῆς τῆς Μονῆς εἶναι ἡ εἰκόνα μὲ τὴ Σταύρωση καὶ τὴ Γέννηση (εἰκ. 71).[104] Ἡ θεματολογία της μὲ τὶς δύο ἐπάλληλες σκηνὲς δὲν ἔχει παράλληλο στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ἀλλὰ παρατηρεῖται σὲ μερικὲς αἰθιοπικὲς εἰκόνες. Στὴν εἰκονογραφία τῶν δύο σκηνῶν ἐπισημαίνονται μερικὰ ἐμφανῆ δυτικὰ στοιχεῖα. Ἔτσι στὴ Γέννηση, ἐνῶ οἱ δύο Μάγοι πλησιέστερα στὴ φάτνη ἀποδίδονται σύμφωνα μὲ τὴν καθιερωμένη σύμβαση γι᾽ αὐτὲς τὶς μορφές, ἡ τρίτη μορφὴ εἶναι ἕνας ἐκπρόσωπος τῆς μαύρης φυλῆς, ὁ ὁποῖος πρέπει μᾶλλον νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν μαῦρο ἀκόλουθο τῶν Μάγων.[105]

Ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ εἶναι, ὅσο γνωρίζω, τὸ μόνο ἔργο στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο ὅπου ἐπισημαίνεται ἡ λεπτομέρεια αὐτή. Οἱ Μάγοι, ποὺ φέρουν στέμματα μὲ πολὺ περίεργη μορφή, εἶναι γονατιστοί. Ἡ στάση αὐτὴ παρατηρεῖται πιθανῶς γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἀνατολή, σὲ μικρογραφία τοῦ ἀρμενικοῦ Εὐαγγελίου τῆς βασίλισσας Keran τοῦ 1272, καθὼς καὶ στὸ δεύτερο Εὐαγγέλιο τοῦ Vasak, πιθανότατα ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1280. Ἀπὸ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα στὴ Σταύρωση ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὰ τρία καρφιὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου, τὴ ζωηρόχρωμη ἐνδυμασία τῆς Μαγδαληνῆς, τὴν ἀσπίδα μὲ τὸν θυρεὸ (ἕνα ὀρθωμένο λιοντάρι) τοῦ ἑκατοντάρχου, τὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ κρανίου τοῦ Ἀδὰμ καὶ τὰ χρυσὰ ἀστέρια στὸ βαθυγάλαζο φόντο. Ὅλα τὰ δυτικὰ στοιχεῖα τῆς εἰκόνας ἐμφανίζονται σὲ ἀρμενικὰ χειρόγραφα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, τῶν ὁποίων οἱ μικρογραφίες ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὴ δυτικὴ παράδοση.

Μὲ βάση ἀνάλογα ἐπιχειρήματα, ἀποδίδω τὴν προβληματικὴ αὐτὴ εἰκόνα σὲ Ἀρμένιο καλλιτέχνη. Πρόσθετα στοιχεῖα ποὺ στηρίζουν αὐτὴ τὴν ὑπόθεση εἶναι τὰ ζωηρὰ χρώματα ποὺ ἔχουν ἔντονο διακοσμητικὸ χαρακτήρα, καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν προσώπων μὲ τοὺς πολὺ ἀνοικτούς, ἄπλαστους τόνους, τὴν περιορισμένη πράσινη σκιὰ καὶ τὰ ἐξπρεσσιονιστικὰ χαρακτηριστικά. Τὸ γαλάζιο βάθος τῆς εἰκόνας ἐπισημαίνεται σπανιότατα σὲ ὁρισμένες πρώιμες εἰκόνες τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, ποὺ παρουσιάζουν σαφὴ ἀνατολικὸ χαρακτήρα. Οἱ ἐπιγραφὲς μὲ τὸν τίτλο κάθε σκηνῆς ἀπουσιάζουν, ἐνῶ ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ ἄσπρα γράμματα οἱ βραχυγραφίες γιὰ τὰ ὀνόματα τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννη στὴ Σταύρωση. Ὁ γραφέας δὲν γνώριζε ἴσως ἑλληνικά.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ

Οἱ εἰκόνες τοῦ 14ου αἰ. στὴ Μονὴ δείχνουν ὅτι ἀποκαθίσταται ἡ ἐπικοινωνία της μὲ τὴν κοιτίδα τῆς Παλαιολόγειας τέχνης, τὴν Κωνσταντινούπολη, μετὰ τὴ διακοπή, λόγω τῆς λατινικῆς κατάκτησης. Οἱ εἰκόνες εἶναι δυνατὸν νὰ χρονολογηθοῦν μόνο μὲ βάση τεχνοτροπικὰ κριτήρια καὶ εἶναι ἀποκαλυπτικὲς γιὰ τὶς νέες ἰδέες ποὺ ἐπικρατοῦν στὴ Μονὴ ὡς πρὸς τὴ χρήση τῶν εἰκόνων. Κατ᾽ ἀρχὴν προξενεῖ ἐντύπωση ἡ σχεδὸν ὁλοκληρωτικὴ ἀπουσία μεγάλων εἰκόνων μὲ τὴν τυπικὴ θεματολογία (Τρίμορφο ἢ Μεγάλη Δέηση, παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Βρεφοκρατούσας Παναγίας ἢ σημαντικῶν ἁγίων), οἱ ὁποῖες θὰ μποροῦσαν νὰ τοποθετηθοῦν στὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ καὶ τῶν παρεκκλησίων, σὲ εἰδικὰ προσκυνητάρια ἢ σὲ ἄλλες καίριες θέσεις στὸν ναό. Προφανῶς ἡ Μονὴ διέθετε ἐπαρκῆ ἀριθμὸ ἀπὸ μεγάλες εἰκόνες τοῦ 13ου αἰ. μὲ ἀνάλογα θέματα γιὰ παρεμφερῆ χρήση. Ὡστόσο, ἡ ἐπάρκεια τῆς Μονῆς σὲ ἔργα μεγάλων διαστάσεων γιὰ ἄμεσες λειτουργικὲς ἀνάγκες, ὡς ἐξήγηση γιὰ τὴν ἀπουσία ἔργων αὐτῆς τῆς κατηγορίας τὸν 14ο αἰ., ἐν μέρει μόνο μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἱκανοποιητική. Τὸ ἐρώτημα εἶναι ἐὰν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ δημιουργήθηκαν συνθῆκες κατάλληλες ὥστε νὰ ἐγκατασταθοῦν ζωγράφοι στὴ Μονὴ μὲ σκοπὸ νὰ ὁλοκληρώσουν ὁρισμένες σοβαρὲς παραγγελίες. Τὸ σωζόμενο ὑλικὸ παρέχει ἀρνητικὴ μαρτυρία. Στοιχεῖα εἰκονογραφίας καὶ τεχνοτροπίας ποὺ προσιδιάζουν σὲ σιναϊτικὰ ἔργα κατὰ τὸν 14ο αἰ. δὲν εἶναι εὔκολο νὰ ἐπισημανθοῦν. Οὔτε ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ γιὰ νὰ ἀντανακλᾶ τὸ φῶς παρατηρεῖται στὰ ἔργα αὐτά, οὔτε ἐπίσης ὁ τυπικὸς γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰ. ζωγραφικὸς διάκοσμος στὴν πίσω ὄψη. Ἐπὶ πλέον, στὰ ἔργα αὐτὰ δὲν σημειώνονται ἐπιδράσεις ἀπὸ τὶς παλαιότερες εἰκόνες τῆς Μονῆς.

Οἱ εἰκόνες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στὸ Σινὰ εἶναι μικροὶ πίνακες, σὲ λεπτὲς συνήθως σανίδες, μὲ θέματα ποὺ ἐνισχύουν τὴν ἄποψη ὅτι σὲ πολλὲς περιπτώσεις εἶχαν ζωγραφηθεῖ γιὰ ἀτομικὴ χρήση. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὑπάρχουν ἀρκετὰ μικρὰ δίπτυχα, τρίπτυχα ἢ πολύπτυχα, στὰ ὁποῖα ἡ θεματολογία καὶ ἡ διάταξη τῶν παραστάσεων κάτω ἀπὸ ἀνάγλυφα τόξα ὑποδηλώνουν ἐπίδραση ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ τὴ μορφὴ τῶν τέμπλων. Τὸ ὅτι δὲν σώζονται ἔργα μὲ αὐτὴ τὴ μορφὴ ἐκτὸς Σινᾶ μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαῖο. Δὲν ἀποκλείεται, ὅμως, σὲ μερικὲς περιπτώσεις, οἱ εἰκόνες αὐτὲς νά μεταφέρονταν, ὅπως καὶ παλαιότερα, γιὰ συγκεκριμένη λειτουργικὴ χρήση σὲ παρεκκλήσια ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη τῆς Μονῆς.

Ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς τοῦ 14ου αἰ. ὁρισμένες μόνον ἀνταποκρίνονται στὰ ὑψηλὰ κριτήρια τῆς τέχνης τῆς πρωτεύουσας στὴ συγκεκριμένη ἐποχή.[106] Μερικὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες μὲ τὴ διάταξη τῶν παραστάσεων κάτω ἀπὸ ἀνάγλυφα τόξα[107] δὲν ζωγραφήθηκαν κατὰ πᾶσα πιθανότητα στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ μικρὰ αὐτὰ ἔργα ἔφθαναν στὴ Μονὴ ὡς δῶρα. Ἕνα τετράπτυχο παλαιολόγειας τεχνοτροπίας ὑψηλῆς ποιότητας μὲ γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς δωρήθηκε στὸ Σινὰ ἀπὸ τὴ Γεωργία τὸ 1780.[108] Ἡ σχέση τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ μὲ τὴ Δυτικὴ τέχνη ἐπισημαίνεται σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις καὶ κατὰ τὸν 14ο αἰ. Τὸ ζήτημα τῆς παραγωγῆς εἰκόνων ἀπὸ Σύρους ἢ Ἄραβες Χριστιανούς, οἱ ὁποῖες κατέληξαν στὴ Μονή, παραμένει ἀνοικτό, πρὶν ἐπιχειρηθεῖ ἡ συστηματικὴ μελέτη τοῦ ὑλικοῦ.

Τὸ μικρὸ ἑξάπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο (εἰκ. 72)[109] ἀντιπροσωπεύει μιὰ κατηγορία ἔργων αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ποὺ διατηροῦνται στὴ Μονή. Ἕξι λεπτὲς μικρὲς σανίδες ἔχουν σκαλισθεῖ ἔτσι, ὥστε κάθε μία νὰ παρουσιάζει κάτω ἀπὸ ἐπάλληλα τόξα δύο σκηνὲς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο. Ἡ θεματολογία καὶ τὰ ἀνάγλυφα τόξα δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἕνα Δωδεκάορτο τέμπλου ἔχει συμπτυχθεῖ σὲ δύο ζῶνες. Παρὰ τὶς περιορισμένες ἐπιφάνειες, ἡ ἀδιαφορία γιὰ περισσὲς ἀφηγηματικὲς λεπτομέρειες ἐξασφαλίζει στὶς σκηνὲς μνημειακὸ χαρακτήρα. Ἡ αἴσθηση πολυτέλειας ποὺ ἀναδίδει τὸ ἔργο ὀφείλεται στὴν πολὺ καλὴ ποιότητα τοῦ χρυσοῦ βάθους καὶ στὴν εὐρύτατη ἐφαρμογὴ τῆς τεχνικῆς τῆς χρυσογραφίας, π.χ., στὶς φτεροῦγες τῶν ἀγγέλων, σὲ ἐνδυματολογικὲς λεπτομέρειες, σὲ ἔπιπλα καὶ σκεύη. Οἱ ὑπέρκομψες μορφὲς καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχουν ἐνταχθεῖ στὸ ἀρχιτεκτονικὸ περιβάλλον καὶ στὸ τοπίο θυμίζουν τὴν τέχνη τῶν ψηφιδωτῶν στὴ Μονὴ τῆς Χώρας (γύρω στὸ 1320). Ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ γύρω στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. Ἡ ἐπιστροφὴ σὲ πρότυπα τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ. ἐκφράζει μία συντηρητικὴ τάση ποὺ παρατηρεῖται συχνὰ στὶς ἑπόμενες φάσεις τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς.

Τὸ πέτασμα βωμοῦ μὲ τὸ πορτραῖτο τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας (εἰκ. 73)[110] ἀνήκει στὰ ἐλάχιστα ἔργα ἀνάμεσα στοὺς θησαυροὺς τῆς Μονῆς, τὰ ὁποῖα ζωγραφήθηκαν στὴ Δύση. Τὸ ὄνομα τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας, S (ANCTA) CATERINA, ἔχει γραφεῖ ἀριστερὰ κάτω στὴ λωρίδα ἐδάφους, ὅπου πατεῖ ἡ ἁγία. Σὲ μία ζώνη λίγο χαμηλότερα, ὑπάρχει μὲ μαῦρα γράμματα ἐπιγραφὴ σὲ παλαιὰ καταλανικὰ ἀπὸ τὴν ὁποία μαθαίνουμε ὅτι χορηγὸς τοῦ ἔργου ἦταν ὁ πρόξενος τῶν Καταλανῶν στὴ Δαμασκὸ Bernardo Maresa, ὁ ὁποῖος τὸ παρήγγειλε στὴ Βαρκελώνη τὸ ἔτος 1387. Aquest[a] retaula, sia fer. lo honrat, e(n) Be(r) nat M(ar)esa, ciutada de Barch(ino)na. Consol. de. Cathalans. en Domas en l'an M.CCC.LXXXVII.[111] Ἀπὸ τοὺς τρεῖς θυρεοὺς στὸ ἔργο, ἐκεῖνος ποὺ βρίσκεται ἐπάνω ἀριστερὰ ἀνήκει στοὺς βασιλεῖς τῆς Καταλωνίας, ὁ ἐπάνω δεξιὰ στὶς Βαλεαρίδες νήσους, καὶ ὁ κάτω ἀριστερὰ στὸν χορηγό, ὁ ὁποῖος, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή, ἦταν εὐγενής.[112] Στὴν πίσω ὄψη τοῦ πίνακα ὑπάρχει ἡ ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου: MARTIN(US) D(E) VILANOVA PINXIT.[113]

Στὴν παράσταση τῆς ἁγίας τὸ στέμμα τονίζει τὴ βασιλική της καταγωγή. Στὴ δυτικὴ εἰκονογραφία τὸ κλαδὶ ἀπὸ φοινικιὰ εἶναι τὸ διακριτικὸ τῶν ἁγίων ποὺ μαρτύρησαν. Ὁ τροχός, στὸν ὁποῖον ἀκουμπᾶ τὸ ἀριστερό της χέρι, ἀναφέρεται στὸ πιὸ γνωστὸ ἀπὸ τὰ μαρτύριά της. Τὰ δυτικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, ὡς διακριτικὰ τῆς ἁγίας καθιερώνονται στὴν Ἀνατολὴ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 16ου αἰ. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ πίνακα ἐντάσσεται στὴν ὑστερογοτθικὴ φάση τῆς Καταλανικῆς ζωγραφικῆς, ἡ ὁποία παρουσιάζει μεγάλη ἀκμή, ὅπως μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ ποιότητα τοῦ ἔργου.[114] Ἡ κομψὴ ἐμφάνιση τῆς ἁγίας, ποὺ δηλώνεται μὲ τὴ στάση, δανεισμένη ἀπὸ γαλλικὰ γοτθικὰ ἔργα, καὶ μὲ τὴν πολυτέλεια τῆς ἐνδυμασίας, ἀνήκει στὸ κλίμα τῆς διεθνοῦς γοτθικῆς τεχνοτροπίας ἡ ὁποία ἐπικράτησε στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο γύρω στὸ 1400. Στὴν ἴδια τεχνοτροπία ἐντάσσονται ἀκόμη τὸ «γοτθικίζον» σχῆμα τοῦ πίνακα καὶ ἡ λεπτοδουλεμένη πολύπλοκη στικτὴ διακόσμηση, ἡ ὁποία στολίζει τὸν φωτοστέφανο καὶ πλαισιώνει τὴ μορφὴ τῆς ἁγίας.

Ἡ σχέση τοῦ καταλανικοῦ πετάσματος βωμοῦ μὲ τὸν πρόξενο τῶν Καταλανῶν στὴ Δαμασκὸ εἶναι διαφωτιστική, γιατὶ ἀκόμη καὶ μέσα ἀπὸ μία δωρεὰ δυτικῆς προέλευσης ἐπισημαίνονται οἱ δεσμοὶ τῆς Μονῆς μὲ τὴ Συρία. Ἡ ἐγκατάσταση προξένων τῶν δυτικῶν κρατῶν τὴν ἴδια περίοδο σὲ λιμάνια τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου[115] ὡς κύριο σκοπὸ εἶχε τὴν ὁμαλὴ λειτουργία τῆς διακίνησης τῶν προσκυνητῶν στοὺς Ἁγίους Τόπους,[116] ἀλλά, συχνά, καὶ στὴ Μονὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ Σινά.[117]

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸν 15ο αἰ., εἶναι πολυαριθμότερες σὲ σύγκριση μὲ ἐκεῖνες τοῦ 14ου αἰ. Τὰ ἔργα αὐτὰ φανερώνουν ὡς ἕνα βαθμὸ στενὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν πορεία τῆς Ὑστεροβυζαντινῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων. Οὐσιαστικότερη εἶναι ἡ παρατήρηση ὅτι οἱ εἰκόνες αὐτὲς ἀντανακλοῦν ἐπίσης τὶς ἐπιπτώσεις ποὺ εἶχε ἡ κατάλυση τοῦ βυζαντινοῦ κράτους ἀπὸ τὴν Ὀθωμανικὴ αὐτοκρατορία. Ἀπὸ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰ. ἡ συλλογὴ τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς περιλαμβάνει κατὰ προτίμηση μικρὰ ἔργα, ὅπως καὶ στὸν 14ο αἰ. Παρ' ὅλο ποὺ κανένα ἔργο δὲν μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ μὲ ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες, θεωρεῖται βέβαιο ὅτι ἡ ὑπερπαραγωγὴ εἰκόνων τῆς Μονῆς τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἐντάσσεται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ αἰώνα, ἐποχὴ οἰκονομικῆς ἀκμῆς γιὰ τὴ Μονή.[118] Ἡ νέα αἰσθητικὴ ἐμφάνιση

«Τοιχογραφίες Σινᾶ», πίν. 71-84.

3. Forsyth - Weitzmann, *The Monastery*, σ. 17 καὶ πίν. CXXXIV - CXXXV.

4. Βλ. πρόχειρα παράλληλα ἔργα: Ν. Δρανδάκης, «Παναγία ἡ Δροσιανὴ» στὴ σειρὰ *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, ΝΑΞΟΣ* (συμπλήρωμα Μ.Χ.) πίν. 13-16. A. and J. Stylianou, *The Painted Churches in Cyprus*, Λονδίνο 1985, Παναγία τοῦ Μουτουλλᾶ (1280), σ. 323-330.

5. Π.Δ., *Ἔξοδος*, κεφ. γ´ καὶ δ´.

6. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες Σινᾶ», σ. 212.

7. Ὅ.π., σ. 206.

8. Ὅ.π., ὅπου ἀναφέρονται: Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀνδρέου ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο (πίν. 81) καθὼς καὶ μία σειρὰ ὀκτὼ εἰκόνων (πίν. 83-84).

9. Ἀθ. Παλιούρας, *Βυζαντινὴ Αἰτωλοακαρνανία*, Ἀθήνα 1985, σ. 236 καὶ πίν. 59.

10. M. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Ἀθήνα 1989, σ. 41-44 καὶ πίν. 57-59.

11. Ἀθ. Παλιούρας, «Ὁ Κύπριος ζωγράφος Συμεὼν Αὐξέντης καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τοῦ 16ου αἰώνα», *Πρακτικὰ Β´ Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. Β´, Λευκωσία 1986, σ. 591-600 καὶ πίν. 1-18.

12. Ἡ σημερινὴ κατάσταση καὶ τὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἱ. Μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης δὲν μᾶς διαφωτίζουν ὡς πρὸς τὸ ἐρώτημα, ἂν ἦταν δηλ. ζωγραφημένα καὶ ἄλλα τμήματα στὴν Τράπεζα κατὰ τὸν 16ο αἰ. Ἡ μικρὴ χρονικὴ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ Δευτέρα Παρουσία (1573), μὲ τὴν ὁποία δὲν ἀποκλείεται νὰ ἄρχισε ἡ εἰκονογράφηση, καὶ στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ (1577), μὲ τὴν ὁποία ἴσως τελείωσε, εἶναι κάποιο ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ ὑποθέσουμε τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου στὴν τετραετία 1573 – 1577.

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΠΡΩΙΜΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 6ο ΩΣ ΤΟΝ 11ο ΑΙΩΝΑ

M. Chatzidakis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», *Art Bulletin* 49 (1967), σ. 197 κ. ἑξ.

G. Galavaris, *The Icon in the Life of the Church* (Iconography of Religions, XXXIV, 8), Λέιντεν 1981.

E. Kitzinger, «On Some Icons of the Seventh Century», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr.*, Princeton N. J. 1955, σ. 132 κ. ἑξ.

G. and M. Soteriou, *Icônes au Mont Sinaï*, I πίνακες, II κείμενο, Ἀθῆναι 1956, 1958.

K. Weitzmann, «The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's on Mount Sinai», *DOP* 18 (1964), σ. 341 κ. ἑξ., ἀνατ. σὲ *Studies in the Arts at Sinai*.

K. Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies,* Oxford 1966, Λονδίνο 1967, σ. 20 κ. ἑξ. (ἀνατ. σὲ K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ἐκδ. H. L. Kessler, Σικάγο 1971).

K. Weitzmann, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine, *DOP* 28 (1974), σ. 31 κ. ἑξ., ἀνατ. σὲ *Studies in the Arts at Sinai.*

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 12ο ΩΣ ΤΟΝ 15ο ΑΙΩΝΑ

1. Ἔργο τοῦ Ἰωάννη εἶναι τὸ ἑξάπτυχο μὲ τέσσερις εἰκόνες Μηνολογίων, μία Δευτέρα Παρουσία καὶ ἕνα φύλλο μὲ εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Παναγίας, Θαύματα τοῦ Χριστοῦ, σκηνὲς ἀπὸ τὰ Πάθη Του καὶ ἄλλες λειτουργικὲς σκηνές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 136-143 καὶ 146-151. II, σ. 121-123 καὶ 125-130. Τὸ ἑξάπτυχο μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὶς ἀρχές τοῦ 12ου αἰ.

2. Γιὰ τὸν Ἰωάννη Κορνάρο βλ. κυρίως Ν. Β. Τωμαδάκης, «Ἰωάννης Κορνάρος Κρὴς ζωγράφος (1745 – 1796;), *Κρητικὰ Χρονικὰ* 2(1948), σ. 253-264. Σ. Σοφοκλέους, «Νέα στοιχεῖα γιὰ τὴν παραμονὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Ἰωάννη Κορνάρου στὴν Κύπρο», *Κυπριακαὶ Σπουδαὶ* 50 (1986), σ. 227-251.

3. Γιὰ λίγες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὸν Παχώμιο βλ. K. Weitzmann, εἰς Galey, *Sinai*, σ. 90.

4. Ἡ ὁμάδα τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ ποὺ παρουσιάζουν δυτικὰ στοιχεῖα ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Weitzmann σὲ σταυροφορικὰ ἐργαστήρια. Βλ. κυρίως Weitzmann, «Thirteenth-Century Crusader Icons». Weitzmann, «Icon Painting». Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 201-207. Weitzmann, «Crusader Icons».

5. E. G. Rey, *Les colonies franques de Syrie aux XIIe et XIIIe siècles,* Παρίσι 1883, σ. 90. Πρβλ. Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, σ. 35.

6. Τὸ παλαιότερο καὶ σπουδαιότερο ἔγγραφο γιὰ τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Μονῆς εἶναι ἡ βούλλα ποὺ ἀπηύθυνε ὁ πάπας Ὀνώριος Γ´ στὸν ἐπίσκοπο Σιναίου Συμεὼν τὸν Αὔγ. 1217 καὶ μὲ τὴν ὁποία ἀνελάμβανε ὑπὸ τὴν προστασία του ὅλη τὴν κτηματικὴ περιουσία τῆς Μονῆς στὴ Χερσόνησο τοῦ Σινᾶ, στὴν Αἴγυπτο, τὴν Παλαιστίνη, τὴ Συρία, τὴν Κρήτη, τὴν Κύπρο καὶ τὴν Κωνσταντινούπολη. Τὰ προνόμια αὐτὰ τῆς Μονῆς ἀνανεώθηκαν μὲ μεταγενέστερα παπικὰ ἔγγραφα. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ ἔρχεται νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ βενετικὴ προστασία ποὺ πάλι τεκμηριώνεται μὲ ἀρκετὰ ἔγγραφα. Βλ. κυρίως G. Hofmann, «Sinaï und Rom», *Orientalia Christiana* IX (1927), σ. 218-297. Ἐπίσης G. Hofmann, «Lettere pontifice edite ed inedite intorno ai monasteri del Monte Sinai», *OCP* XVII (1951), σ. 283-303. A. Mercati, «Nuovi documenti pontifici sui monasteri del Sinai e del monte Athos», *OCP* XVIII (1952), σ. 89-112. Πρβλ. Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, κυρίως σ. 35-40.

7. P. Huber, *Die Kunstschätze der Heiligen Berge*, Pattloch 1987, σ. 184, εἰκ. 23 (ἔγχρωμη) καὶ 146.

8. Γιὰ τὶς εἰκόνες τῆς Κύπρου ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα βλ. κυρίως A. Papageorgiou, *Icons of Cyprus*, Γενεύη 1969. Ἀ. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθῆναι 1976. Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting». Γιὰ τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ στὴν Κύπρο βλ. Hofmann, «Sinaï und Rom» (σημ. 6), σ. 243, 248-249, 253, 256-260, 265 κλπ. Βλ. καὶ Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 72-74 (ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία).

9. Ἡ ἀκμὴ τῆς ζωγραφικῆς στὴν Κρήτη πρὶν ἀπὸ τὴν Ἅλωση πιστοποιεῖται ἀπὸ σημαντικὰ παραδείγματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Ὡστόσο δὲν ἔχουν ἐπισημανθεῖ ὡς σήμερα εἰκόνες ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν πρὶν ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. Γιὰ τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ στὴν Κρήτη βλ. Hofmann, «Sinaï und Rom» (σημ. 6), σ. 243, 245-252, 255-256, 260-262, 265, 267 κλπ. Πρβλ. Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, σ. 36-40.

10. Εἰκόνες μὲ λατινικὲς ἐπιγραφές: α) ἡ εἰκόνα μὲ τοὺς ἀποστόλους Παῦλο, Ἰάκωβο, τὸν πρωτομάρτυρα Στέφανο, τὸν ἅγιο Λαυρέντιο, τὸν Μαρτίνο τῆς Tours καὶ τὸν Λεονάρδο τῆς Limoges (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 202. II, σ. 182-183. β) Ἡ Majestas Domini (13ος αἰ.). K. Weitzmann, «Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), σ. 291-292, εἰκ. 11. γ) Ἀκραῖα φύλλα τριπτύχου μὲ τοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο (τέλος 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Painting», σ. 65, εἰκ. 31. δ) Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα μὲ τὴ Σταύρωση στὴν κύρια ὄψη καὶ τὴν Ἀνάσταση στὴν ἄλλη —οἱ λατινικὲς ἐπιγραφὲς μόνο στὴ Σταύρωση (τέλος 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Painting», σ. 64-65, εἰκ. 27 καὶ 28. Βλ. καὶ σημ. 89, εἰκ. 65. Εἰκόνες μὲ ἑλληνικὲς καὶ λατινικὲς ἐπιγραφές: α) εἰκόνα μὲ τὴν Παναγία τῆς Βάτου ἀνάμεσα στὸν Μωυσῆ καὶ τὸν πρωτομάρτυρα Στέφανο (13ος αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 197. II, σ. 179-180. β) Ἡ Ὁδηγήτρια τοῦ κεντρικοῦ φύλλου τριπτύχου μὲ σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας στὰ ἀκραῖα φύλλα (ἀρχὲς 13ου αἰ.), σημ. 56, εἰκ. 54, 55. γ) Ἡ Ὁδηγήτρια μὲ ἀνάγλυφους φωτοστεφάνους (τέλος 13ου αἰ.). Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 63-64, εἰκ. 26 καὶ 40. Βλ. ἐπίσης σημ. 84, εἰκ. 60. Εἰκόνες μὲ ἑλληνικὲς καὶ ἀραβικὲς ἐπιγραφές: α) Προφήτης Ἠλίας ἀπὸ τὸν ζωγράφο Στέφανο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 74. II, σ. 88-89. Βλ. ἐπίσης σημ. 43, εἰκ. 34. β) Προφήτης Μωυσῆς ἀπὸ τὸν ζωγράφο Στέφανο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 75. II, σ. 89-90. γ) Εἰκόνα Ὑπαπαντῆς (13ος αἰ.) (ὁ τίτλος τῆς σκηνῆς στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀραβικά). Συριακὰ διατηροῦνται σὲ τμῆμα Σταυρώσεως (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Ἑλληνικὲς καὶ γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς ὑπάρχουν σὲ ἕνα ἑξάπτυχο (βλ. σημ. 1), τὸ ὁποῖο ζωγραφήθηκε ἀπὸ τὸν Γεωργιανὸ μοναχὸ Ἰωάννη Τσοχάμπι, σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία μιᾶς ἀδημοσίευτης ἐπικλήσης στὰ Γεωργιανὰ στὴν εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ὁ Ἰωάννης εἶναι καὶ ὁ δωρητὴς τῶν εἰκόνων. Ἑλληνικὲς καὶ γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς συνυπάρχουν στὴν εἰκόνα μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο καὶ τὸ πορτραῖτο ἑνὸς Γεωργιανοῦ βασιλιᾶ τὸν ὁποῖον ταυτίζω μὲ τὸν Γεώργιο Lacha (1213 – 1222) καὶ ἔτσι τοποθετῶ τὴν εἰκόνα στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. Γιὰ τὴν εἰκόνα μὲ τὸν Γεωργιανὸ βασιλιά βλ. Σωτηρίου *Εἰκόνες* I, εἰκ. 152. II, σ. 131-132. Ἡ συλλογὴ τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ περιλαμβάνει καὶ ἕνα τετράπτυχο μὲ τὴ Μεγάλη Δέηση καὶ ἁγίους, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁρισμένοι εἶναι Γεωργιανοί. Οἱ ἐπιγραφὲς εἶναι μόνον γεωργιανές. Τὸ ἔργο ἔφθασε ὡς δῶρο ἀπὸ τὴ Γεωργία τὸ 1780, σύμφωνα μὲ ἕνα μακρὺ κείμενο στὶς πίσω ὄψεις.

11. Π.χ., σὲ τρίπτυχο ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. μὲ τὴ Δέηση, ἁγίους καὶ τὸν Εὐαγγελισμό. K. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ*, περ. 4, τόμ. 4(1964 – 65), σ. 16, εἰκ. 11a-c. Ἐπιγραφὴ στὸ κεντρικὸ φύλλο ἀναφέρει ἕναν ἐπίσκοπο Γερμανό, προφανῶς τοῦ Σινᾶ, ὁ ὁποῖος ζητεῖ ἡ εἰκόνα νὰ παραμείνει κρεμασμένη στὸ ἀσκηταριὸ τοῦ Ἁγίου Μακαρίου μὲ τιμωρία τὴ στέρηση τῆς αἰώνιας βασιλείας στὴν ἀντίθετη περίπτωση. Στὴν εἰκόνα μὲ τὴν ἔνθρονη Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, τὴν Ταφὴ τοῦ Μωυσέως καὶ τὸν Πρόδρομο μὲ τὸ Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη, ἐπίσης ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ., μία ἀραβικὴ ἐπιγραφὴ μεταφράζει ἕνα εὐαγγελικὸ χωρίο. Γιὰ τὴν εἰκόνα βλ. Weitzmann, «Thirteenth-Century Crusader Icons», σ. 190-192, εἰκ. 15. Στὴ Δευτέρα Παρουσία ἀπὸ τὸ β´ μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα καὶ σὲ μία μικρὴ εἰκόνα τοῦ 15ου αἰώνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα, ὁ Ἅδης ἐπιγράφεται στὰ Ἀραβικά. Γιὰ τὴν πρώτη βλ. Weitzmann, «Icon Painting», σ. 58, εἰκ. 14a, b. Γιὰ τὴ δεύτερη βλ. Galey, *Sinai*, εἰκ. 106.

12. Πρβλ. Eckenstein, *History of Sinai*, σ. 131.

13. α) Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τοῦ Μελχισεδὲκ (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Ὁ γυνυπετὴς δωρητὴς ἐπιγράφεται: *Ἀβραάμιος ἐπίσκοπος τοῦ Σινᾶ ὄρους [καὶ] τῆς Ραϊθοῦ*. K. Weitzmann, «A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus», *Studies in Memory of David Talbot Rice,* Ἐδιμβοῦργο 1975, σ. 54-55, πίν. 21 καὶ 22c (ἡ εἰκόνα χρονολογεῖται ἐδῶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰ.). β) Ἡ μεγάλη εἰκόνα μὲ τὴν Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ καὶ μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του στὸ πλαίσιο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Programs», σ. 97-98. εἰκ. 28. Ἕνας ἐπίσκοπος Ἀντώνιος τοῦ Σινᾶ εἰκονίζεται στὴν εἰκόνα μὲ τὴν Κλίμακα (Weitzmann, *Icon*, σ. 88, πίν. 25) ἀλλὰ δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ὁ δωρητὴς τοῦ ἔργου.

14. Κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ οἱ εἰκόνες εἶναι: α) τὸ ἑξάπτυχο τοῦ Ἰωάννη (ἀρχὲς 12ου αἰώνα). Ἑλληνικὲς ἐπιγραφὲς μνημονεύουν τὸ ὄνομα τοῦ μοναχοῦ στὶς πίσω ὄψεις καὶ μία γεωργιανὴ στὴν κύρια ὄψη τῆς εἰκόνας τῆς Δευτέρας Παρουσίας περιέχει τὸ ὄνομα καὶ τὸ ἐπώνυμο τοῦ δωρητῆ ἀποκαλύπτοντας ὅτι εἶναι Γεωργιανός. Ὁ ἴδιος εἰκονίζεται σὲ προσκύνηση ἐμπρὸς στὴν ἔνθρονη Παναγία Βρεφοκρατούσα στὸ φύλλο μὲ τοὺς διαφόρους εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Παναγίας, καὶ μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὰ Θαύματα καὶ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ. Εἰκονίζεται ἐπίσης, ὄρθιος τώρα, στὸ φύλλο μὲ τὴ Δευτέρα Παρουσία. β) Ὁ ἀρχάγγελλος Μιχαὴλ (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 159. II, σ. 139. Ἀνώνυμος μοναχός. γ) Ἡ Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ (κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου, ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 161. II. σ. 141-142. Μοναχὸς μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Ἅγιε τοῦ Θ(εο)ῦ βοήθησον τὸν δοῦλον σου Πέτρον μοναχόν.* δ) Ὁ ἅγιος Γεώργιος μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα καὶ τὰ μαρτύριά του (ἀρχές 13ου αἰ.). Ἱερομόναχος μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Αγιε του Θ(εο)ῦ βοῆθι τὸν σων δοῦλον Ἰω(άννην) μ(οναχ(όν) κε ἡερέαν τὸν ἐκ πόθου κτίσαντα την σην ηκόνα τον ηβερον.* Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 167. II, σ. 149-151. ε) Ὁ ἅγιος Γεώργιος μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα καὶ τὰ μαρτύριά του (τέλος 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 169. II, σ. 154-155. Μοναχὸς μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Ποιμὴν μοναχός.* στ) Ὁ ἅγιος Νικόλαος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του, θαύματα, τὸ Τρίμορφο καὶ ἁγίους (τέλος 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 170. II, σ. 155-157. Δύο μοναχοὶ μὲ τὶς ἐπιγραφές: *Κλῆμος* καὶ *Πημήν.* ζ) Ἀκραῖα φύλλα τριπτύχου μὲ τοὺς ἁγίους Γεώργιο, Θεόδωρο Τήρωνα, Ἰωάννη Δαμασκηνό, Ἐφραὶμ τὸν Σῦρο, Σάββα καὶ Ὀνούφριο (ἀρχὲς 14ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 62-63. II, σ. 77-78 (ἐδῶ χρονολογοῦνται στὸν 11ο-12ο αἰ., ἀλλὰ ἡ σωστὴ χρονολόγηση ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν Buchthal καὶ τὸν Weitzmann). Ἐξίτηλη ἐπιγραφὴ περιέχει τὴ λέξη *διάκονος.* η) Τρίπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο, τὴ Φλεγόμενη Βάτο καὶ ἁγίους (15ος αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 220. II, σ. 193-194. Στὴν πίσω ὄψη ἐπιγραφὴ ποὺ περιλαμβάνει τὴ λέξη *[οι]κονόμου.* θ) Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀνάμεσα στὸν Ἰωακεὶμ καὶ τὴν Ἄννα (β´ μισὸ 15ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 164. II, σ. 143-144. Ἀνώνυμος μοναχός. ι) Μεγάλη Δέηση μὲ ἁγίους (β´ μισὸ 15ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 221. II, σ. 194-195. Βλ. σημ. 122, εἰκ. 78. Ἀνώνυμος μοναχός.

15. α) Ἡ Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 160. II, σ. 140-141. Ἀνώνυμος δωρητὴς μὲ ἀραβικὸ κάλυμμα στὸ κεφάλι. β) Ὁ Μωυσῆς καὶ ὁ Ἀαρὼν (13ος αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 162. II, σ. 142-143. Δωρητὴς μὲ τὴν ἐπιγραφή: *+Δε(ησις) Θεοδωσίου τοῦ Σαλουστίου.* γ) Ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα ἔνθρονη (β´ μισὸ 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 171 (κατὰ λάθος ἀναφέρεται ὅτι καὶ ἡ εἰκ. 172 ἀνήκει στὴν ἴδια εἰκόνα). II, σ. 157-158. Ἀνώνυμος δωρητὴς μὲ ἀραβικὸ κάλυμμα στὸ κεφάλι. δ) Οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης καὶ Γεώργιος (β´ μισὸ 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Painting», σ. 80, εἰκ. 64. Δωρητὴς μὲ ἐπιγραφή: *Δέ(ησις) τοῦ δουλου του Θ(εο)ῦ Γεῶργιου του Παρισι.*

16. Ἀριθ. α καὶ δ στὴ σημ. 14 καὶ οἱ ἀριθ. α καὶ γ στὴ σημείωση 15. Στὶς εἰκόνες ποὺ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ δωρητὲς ἐκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ κύκλου ἀνήκει καὶ ἐκείνη μὲ τὸ Δωδεκάορτο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Ἡ ἐπιγραφὴ στὴν πίσω ὄψη εἶναι: *Δέ(ησις) Μουσελέμ ἀναγνόστου κε παντ(ὸς) τοῦ λαοῦ αὐτοῦ. Ἀμή[ν].* Μία λεπτομέρεια μὲ τὴ Σταύρωση ἔχει δημοσιεύσει ὁ Weitzmann, «Icon Painting», σ. 53-54, εἰκ. 5 (ἐδῶ ἀποδίδεται σὲ σταυροφορικὸ ἐργαστήριο τῆς Ἱερουσαλὴμ καὶ χρονολογεῖται στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰ.).

17. Ἡ εἰκόνα μὲ τὸν ἔφιππο ἅγιο Σέργιο (τέλος 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 187. II, σ. 171. Κατὰ λάθος ἔχει ταυτισθεῖ ἐδῶ ὁ ἅγιος μὲ τὸν Γεώργιο, ὅπως ἐπισήμανε ὁ Weitzmann.

18. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 74 καὶ 75. II, σ. 88-90.

19. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 158. II, σ. 138-139. Mouriki, «Four Thirteenth-Century Sinai Icons», σ. 329-347, εἰκ. 1-12, 14-21.

20. Βλ. Weitzmann, «Icon Programs».

21. Ὀφείλω τὴν ἄποψη αὐτὴ στὸν Σεβασμιώτατο ἀρχιεπίσκοπο Σιναίου κ. Δαμιανό.

22. Ἴσως μία ἀπὸ τὶς παλαιότερες μαρτυρίες εἶναι τοῦ Jacques de Vitry (+1244). Πρβλ. Eckenstein, *History of Sinai*, σ. 147. Πολλὲς πηγὲς γιὰ τὴ μετονομασία τῆς Μονῆς ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. ἀναφέρονται εἰς A. Guillou, «Le monastère de la Théotokos au Sinaï», *Mélanges d' Archéologie et d'Histoire*. École Française de Rome (1955), σ. 223.

23. Πρόκειται γιὰ τὴν εἰκόνα μὲ τὴν Παναγία Βλαχερνίτισσα ἀνάμεσα στὸν Μωυσῆ καὶ τὸν πατριάρχη Ἱεροσολύμων Εὐθύμιο Β´, ὁ ὁποῖος πέθανε στὸ Σινὰ τὸ 1224. Βλ. σημ. 60, εἰκ. 48. Γιὰ τὴν εἰκόνα μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο καὶ ἕναν Γεωργιανὸ βασιλιά βλ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 152. II, σ. 131-132. Σύμφωνα μὲ τὴν παρακείμενη ἐπιγραφὴ εἶναι ὁ [ΓΕ]-

«Τοιχογραφίες Σινᾶ», πίν. 71-84.

3. Forsyth - Weitzmann, *The Monastery*, σ. 17 καὶ πίν. CXXXIV - CXXXV.

4. Βλ. πρόχειρα παράλληλα ἔργα: Ν. Δρανδάκης, «Παναγία ἡ Δροσιανὴ» στὴ σειρὰ *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, ΝΑΞΟΣ* (συμπλήρωμα Μ.Χ.) πίν. 13-16. A. and J. Stylianou, *The Painted Churches in Cyprus*, Λονδίνο 1985, Παναγία τοῦ Μουτουλλᾶ (1280), σ. 323-330.

5. Π.Δ., *Ἔξοδος*, κεφ. γ΄ καὶ δ΄.

6. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες Σινᾶ», σ. 212.

7. Ὅ.π., σ. 206.

8. Ὅ.π., ὅπου ἀναφέρονται: Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀνδρέου ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο (πίν. 81) καθὼς καὶ μία σειρὰ ὀκτὼ εἰκόνων (πίν. 83-84).

9. Ἀθ. Παλιούρας, *Βυζαντινὴ Αἰτωλοακαρνανία*, Ἀθήνα 1985, σ. 236 καὶ πίν. 59.

10. M. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Ἀθήνα 1989, σ. 41-44 καὶ πίν. 57-59.

11. Ἀθ. Παλιούρας, «Ὁ Κύπριος ζωγράφος Συμεὼν Αὐξέντης καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τοῦ 16ου αἰώνα», *Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. Β΄, Λευκωσία 1986, σ. 591-600 καὶ πίν. 1-18.

12. Ἡ σημερινὴ κατάσταση καὶ τὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἱ. Μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης δὲν μᾶς διαφωτίζουν ὡς πρὸς τὸ ἐρώτημα, ἂν ἦταν δηλ. ζωγραφημένα καὶ ἄλλα τμήματα στὴν Τράπεζα κατὰ τὸν 16ο αἰ. Ἡ μικρὴ χρονικὴ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ Δευτέρα Παρουσία (1573), μὲ τὴν ὁποία δὲν ἀποκλείεται νὰ ἄρχισε ἡ εἰκονογράφηση, καὶ στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ (1577), μὲ τὴν ὁποία ἴσως τελείωσε, εἶναι κάποιο ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ ὑποθέσουμε τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου στὴν τετραετία 1573 – 1577.

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΠΡΩΙΜΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΑΠΟ ΤΟΝ 6ο ΩΣ ΤΟΝ 11ο ΑΙΩΝΑ

M. Chatzidakis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», *Art Bulletin* 49 (1967), σ. 197 κ. ἑξ.

G. Galavaris, *The Icon in the Life of the Church* (Iconography of Religions, XXXIV, 8), Λέιντεν 1981.

E. Kitzinger, «On Some Icons of the Seventh Century», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr.*, Princeton N. J. 1955, σ. 132 κ. ἑξ.

G. and M. Soteriou, *Icônes au Mont Sinaï*, I πίνακες, II κείμενο, Ἀθῆναι 1956, 1958.

K. Weitzmann, «The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's on Mount Sinai», *DOP* 18 (1964), σ. 341 κ. ἑξ., ἀνατ. σὲ *Studies in the Arts at Sinai.*

K. Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford 1966, Λονδίνο 1967, σ. 20 κ. ἑξ. (ἀνατ. σὲ K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ἐκδ. H. L. Kessler, Σικάγο 1971).

K. Weitzmann, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine, *DOP* 28 (1974), σ. 31 κ. ἑξ., ἀνατ. σὲ *Studies in the Arts at Sinai.*

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 12ο ΩΣ ΤΟΝ 15ο ΑΙΩΝΑ

1. Ἔργο τοῦ Ἰωάννη εἶναι τὸ ἑξάπτυχο μὲ τέσσερις εἰκόνες Μηνολογίων, μία Δευτέρα Παρουσία καὶ ἕνα φύλλο μὲ εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Παναγίας, Θαύματα τοῦ Χριστοῦ, σκηνὲς ἀπὸ τὰ Πάθη Του καὶ ἄλλες λειτουργικὲς σκηνές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 136-143 καὶ 146-151. II, σ. 121-123 καὶ 125-130. Τὸ ἑξάπτυχο μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὶς ἀρχές τοῦ 12ου αἰ.

2. Γιὰ τὸν Ἰωάννη Κορνάρο βλ. κυρίως Ν. Β. Τωμαδάκης, «Ἰωάννης Κορνάρος Κρὴς ζωγράφος (1745 – 1796;), *Κρητικὰ Χρονικὰ* 2(1948), σ. 253-264. Σ. Σοφοκλέους, «Νέα στοιχεῖα γιὰ τὴν παραμονὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Ἰωάννη Κορνάρου στὴν Κύπρο», *Κυπριακαὶ Σπουδαὶ* 50 (1986), σ. 227-251.

3. Γιὰ λίγες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὸν Παχώμιο βλ. K. Weitzmann, εἰς Galey, *Sinai*, σ. 90.

4. Ἡ ὁμάδα τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ ποὺ παρουσιάζουν δυτικὰ στοιχεῖα ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Weitzmann σὲ σταυροφορικὰ ἐργαστήρια. Βλ. κυρίως Weitzmann, «Thirteenth-Century Crusader Icons». Weitzmann, «Icon Painting». Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 201-207. Weitzmann, «Crusader Icons».

5. E. G. Rey, *Les colonies franques de Syrie aux XIIe et XIIIe siècles*, Παρίσι 1883, σ. 90. Πρβλ. Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, σ. 35.

6. Τὸ παλαιότερο καὶ σπουδαιότερο ἔγγραφο γιὰ τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Μονῆς εἶναι ἡ βούλλα ποὺ ἀπηύθυνε ὁ πάπας Ὀνώριος Γ΄ στὸν ἐπίσκοπο Σιναίου Συμεὼν τὸν Αὔγ. 1217 καὶ μὲ τὴν ὁποία ἀνελάμβανε ὑπὸ τὴν προστασία του ὅλη τὴν κτηματικὴ περιουσία τῆς Μονῆς στὴ Χερσόνησο τοῦ Σινᾶ, στὴν Αἴγυπτο, τὴν Παλαιστίνη, τὴ Συρία, τὴν Κρήτη, τὴν Κύπρο καὶ τὴν Κωνσταντινούπολη. Τὰ προνόμια αὐτὰ τῆς Μονῆς ἀνανεώθηκαν μὲ μεταγενέστερα παπικὰ ἔγγραφα. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ ἔρχεται νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ βενετικὴ προστασία ποὺ πάλι τεκμηριώνεται μὲ ἀρκετὰ ἔγγραφα. Βλ. κυρίως G. Hofmann, «Sinai und Rom», *Orientalia Christiana* IX (1927), σ. 218-297. Ἐπίσης G. Hofmann, «Lettere pontifice edite ed inedite intorno ai monasteri del Monte Sinai», *OCP* XVII (1951), σ. 283-303. A. Mercati, «Nuovi documenti pontifici sui monasteri del Sinai e del monte Athos», *OCP* XVIII (1952), σ. 89-112. Πρβλ. Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, κυρίως σ. 35-40.

7. P. Huber, *Die Kunstschätze der Heiligen Berge*, Pattloch 1987, σ. 184, εἰκ. 23 (ἔγχρωμη) καὶ 146.

8. Γιὰ τὶς εἰκόνες τῆς Κύπρου ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα βλ. κυρίως A. Papageorgiou, *Icons of Cyprus*, Γενεύη 1969. Ἀ. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθῆναι 1976. Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting». Γιὰ τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ στὴν Κύπρο βλ. Hofmann, «Sinai und Rom» (σημ. 6), σ. 243, 248-249, 253, 256-260, 265 κλπ. Βλ. καὶ Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 72-74 (ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία).

9. Ἡ ἀκμὴ τῆς ζωγραφικῆς στὴν Κρήτη πρὶν ἀπὸ τὴν Ἅλωση πιστοποιεῖται ἀπὸ σημαντικὰ παραδείγματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Ὡστόσο δὲν ἔχουν ἐπισημανθεῖ ὡς σήμερα εἰκόνες ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν πρὶν ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. Γιὰ τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ στὴν Κρήτη βλ. Hofmann, «Sinai und Rom» (σημ. 6), σ. 243, 245-252, 255-256, 260-262, 265, 267 κλπ. Πρβλ. Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, σ. 36-40.

10. Εἰκόνες μὲ λατινικὲς ἐπιγραφές: α) ἡ εἰκόνα μὲ τοὺς ἀποστόλους Παῦλο, Ἰάκωβο, τὸν πρωτομάρτυρα Στέφανο, τὸν ἅγιο Λαυρέντιο, τὸν Μαρτίνο τῆς Tours καὶ τὸν Λεονάρδο τῆς Limoges (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 202. II, σ. 182-183. β) Ἡ Majestas Domini (13ος αἰ.). K. Weitzmann, «Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), σ. 291-292, εἰκ. 11. γ) Ἀκραῖα φύλλα τριπτύχου μὲ τοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο (τέλος 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Painting», σ. 65, εἰκ. 31. δ) Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα μὲ τὴ Σταύρωση στὴν κύρια ὄψη καὶ τὴν Ἀνάσταση στὴν ἄλλη —οἱ λατινικὲς ἐπιγραφὲς μόνο στὴ Σταύρωση (τέλος 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Painting», σ. 64-65, εἰκ. 27 καὶ 28. Βλ. καὶ σημ. 89, εἰκ. 65. Εἰκόνες μὲ ἑλληνικὲς καὶ λατινικὲς ἐπιγραφές: α) εἰκόνα μὲ τὴν Παναγία τῆς Βάτου ἀνάμεσα στὸν Μωυσῆ καὶ τὸν πρωτομάρτυρα Στέφανο (13ος αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 197. II, σ. 179-180. β) Ἡ Ὁδηγήτρια τοῦ κεντρικοῦ φύλλου τριπτύχου μὲ σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας στὰ ἀκραῖα φύλλα (ἀρχὲς 13ου αἰ.), σημ. 56, εἰκ. 54, 55. γ) Ἡ Ὁδηγήτρια μὲ ἀνάγλυφους φωτοστεφάνους (τέλος 13ου αἰ.). Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 63-64, εἰκ. 26 καὶ 40. Βλ. ἐπίσης σημ. 84, εἰκ. 60. Εἰκόνες μὲ ἑλληνικὲς καὶ ἀραβικὲς ἐπιγραφές: α) Προφήτης Ἠλίας ἀπὸ τὸν ζωγράφο Στέφανο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 74. II, σ. 88-89. Βλ. ἐπίσης σημ. 43, εἰκ. 34. β) Προφήτης Μωυσῆς ἀπὸ τὸν ζωγράφο Στέφανο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 75. II, σ. 89-90. γ) Εἰκόνα Ὑπαπαντῆς (13ος αἰ.) (ὁ τίτλος τῆς σκηνῆς στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀραβικά). Συριακὰ διατηροῦνται σὲ τμῆμα Σταυρώσεως (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Ἑλληνικὲς καὶ γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς ὑπάρχουν σὲ ἕνα ἑξάπτυχο (βλ. σημ. 1), τὸ ὁποῖο ζωγραφήθηκε ἀπὸ τὸν Γεωργιανὸ μοναχὸ Ἰωάννη Τσοχάμπι, σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία μιᾶς ἀδημοσίευτης ἐπίκλησης στὰ Γεωργιανὰ στὴν εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ὁ Ἰωάννης εἶναι καὶ ὁ δωρητὴς τῶν εἰκόνων. Ἑλληνικὲς καὶ γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς συνυπάρχουν στὴν εἰκόνα μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο καὶ τὸ πορτραῖτο ἑνὸς Γεωργιανοῦ βασιλιᾶ τὸν ὁποῖον ταυτίζω μὲ τὸν Γεώργιο Lacha (1213 – 1222) καὶ ἔτσι τοποθετῶ τὴν εἰκόνα στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. Γιὰ τὴν εἰκόνα μὲ τὸν Γεωργιανὸ βασιλιά βλ. Σωτηρίου *Εἰκόνες* I, εἰκ. 152. II, σ. 131-132. Ἡ συλλογὴ τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ περιλαμβάνει καὶ ἕνα τετράπτυχο μὲ τὴ Μεγάλη Δέηση καὶ ἁγίους, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁρισμένοι εἶναι Γεωργιανοί. Οἱ ἐπιγραφὲς εἶναι μόνον γεωργιανές. Τὸ ἔργο ἔφθασε ὡς δῶρο ἀπὸ τὴ Γεωργία τὸ 1780, σύμφωνα μὲ ἕνα μακρὺ κείμενο στὶς πίσω ὄψεις.

11. Π.χ., σὲ τρίπτυχο ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. μὲ τὴ Δέηση, ἁγίους καὶ τὸν Εὐαγγελισμό. K. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ*, περ. 4, τόμ. 4(1964 – 65), σ. 16, εἰκ. 11a-c. Ἐπιγραφὴ στὸ κεντρικὸ φύλλο ἀναφέρει ἕναν ἐπίσκοπο Γερμανό, προφανῶς τοῦ Σινᾶ, ὁ ὁποῖος ζητεῖ ἡ εἰκόνα νὰ παραμείνει κρεμασμένη στὸ ἀσκηταριὸ τοῦ Ἁγίου Μακαρίου μὲ τιμωρία τὴ στέρηση τῆς αἰώνιας βασιλείας στὴν ἀντίθετη περίπτωση. Στὴν εἰκόνα μὲ τὴν ἔνθρονη Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, τὴν Ταφή τοῦ Μωυσέως καὶ τὸν Πρόδρομο μὲ τὸ Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη, ἐπίσης ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ., μία ἀραβικὴ ἐπιγραφὴ μεταφράζει ἕνα εὐαγγελικὸ χωρίο. Γιὰ τὴν εἰκόνα βλ. Weitzmann, «Thirteenth-Century Crusader Icons», σ. 190-192, εἰκ. 15. Στὴ Δευτέρα Παρουσία ἀπὸ τὸ β΄ μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα καὶ σὲ μία μικρή εἰκόνα τοῦ 15ου αἰώνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα, ὁ Ἅδης ἐπιγράφεται στὰ Ἀραβικά. Γιὰ τὴν πρώτη βλ. Weitzmann, «Icon Painting», σ. 58, εἰκ. 14a, b. Γιὰ τὴ δεύτερη βλ. Galey, *Sinai*, εἰκ. 106.

12. Πρβλ. Eckenstein, *History of Sinai*, σ. 131.

13. α) Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τοῦ Μελχισεδὲκ (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Ὁ γυνυπετὴς δωρητὴς ἐπιγράφεται: *Ἀβραάμιος ἐπίσκοπος τοῦ Σινᾶ ὄρους [καὶ] τῆς Ραϊθοῦ*. K. Weitzmann, «A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus», *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Ἐδιμβοῦργο 1975, σ. 54-55, πίν. 21 καὶ 22c (ἡ εἰκόνα χρονολογεῖται ἐδῶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰ.). β) Ἡ μεγάλη εἰκόνα μὲ τὴν Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ καὶ μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του στὸ πλαίσιο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Programs», σ. 97-98. εἰκ. 28. Ἕνας ἐπίσκοπος Ἀντώνιος τοῦ Σινᾶ εἰκονίζεται στὴν εἰκόνα μὲ τὴν Κλίμακα (Weitzmann, *Icon*, σ. 88, πίν. 25) ἀλλὰ δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ὁ δωρητὴς τοῦ ἔργου.

14. Κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ οἱ εἰκόνες εἶναι: α) τὸ ἑξάπτυχο τοῦ Ἰωάννη (ἀρχὲς 12ου αἰώνα). Ἑλληνικὲς ἐπιγραφὲς μνημονεύουν τὸ ὄνομα τοῦ μοναχοῦ στὶς πίσω ὄψεις καὶ μία γεωργιανὴ στὴν κύρια ὄψη τῆς εἰκόνας τῆς Δευτέρας Παρουσίας περιέχει τὸ ὄνομα καὶ τὸ ἐπώνυμο τοῦ δωρητῆ ἀποκαλύπτοντας ὅτι εἶναι Γεωργιανός. Ὁ ἴδιος εἰκονίζεται σὲ προσκύνηση ἐμπρὸς στὴν ἔνθρονη Παναγία Βρεφοκρατοῦσα στὸ φύλλο μὲ τοὺς διαφόρους εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Παναγίας, καὶ μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὰ Θαύματα καὶ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ. Εἰκονίζεται ἐπίσης, ὄρθιος τώρα, στὸ φύλλο μὲ τὴ Δευτέρα Παρουσία. β) Ὁ ἀρχάγγελλος Μιχαὴλ (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 159. II, σ. 139. Ἀνώνυμος μοναχός. γ) Ἡ Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ (κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου, ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 161. II. σ. 141-142. Μοναχὸς μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Ἅγιε τοῦ Θ(εο)ῦ βοήθησον τὸν δοῦλον σου Πέτρον μοναχόν.* δ) Ὁ ἅγιος Γεώργιος μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα καὶ τὰ μαρτύριά του (ἀρχές 13ου αἰ.). Ἱερομόναχος μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Αγιε του Θ(εο)ῦ βοῆθι τὸν σων δοῦλον Ἰω(άννην) μ(οναχ(όν) κε ἡερέαν τὸν ἐκ πόθου κτίσαντα την σην ηκόνα τον ηβερον.* Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 167. II, σ. 149-151. ε) Ὁ ἅγιος Γεώργιος μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα καὶ τὰ μαρτύριά του (τέλος 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 169. II, σ. 154-155. Μοναχὸς μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Ποιμὴν μοναχός.* στ) Ὁ ἅγιος Νικόλαος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του, θαύματα, τὸ Τρίμορφο καὶ ἁγίους (τέλος 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 170. II, σ. 155-157. Δύο μοναχοὶ μὲ τὶς ἐπιγραφές: *Κλῆμος* καὶ *Πημήν.* ζ) Ἀκραῖα φύλλα τριπτύχου μὲ τοὺς ἁγίους Γεώργιο, Θεόδωρο Τήρωνα, Ἰωάννη Δαμασκηνό, Ἐφραὶμ τὸν Σῦρο, Σάββα καὶ Ὀνούφριο (ἀρχὲς 14ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 62-63. II, σ. 77-78 (ἐδῶ χρονολογοῦνται στὸν 11ο-12ο αἰ., ἀλλὰ ἡ σωστὴ χρονολόγηση ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν Buchthal καὶ τὸν Weitzmann). Ἐξίτηλη ἐπιγραφὴ περιέχει τὴ λέξη *διάκονος.* η) Τρίπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο, τὴ Φλεγόμενη Βάτο καὶ ἁγίους (15ος αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 220. II, σ. 193-194. Στὴν πίσω ὄψη ἐπιγραφὴ ποὺ περιλαμβάνει τὴ λέξη *[οι]κονόμου.* θ) Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀνάμεσα στὸν Ἰωακεὶμ καὶ τὴν Ἄννα (β΄ μισὸ 15ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 164. II, σ. 143-144. Ἀνώνυμος μοναχός. ι) Μεγάλη Δέηση μὲ ἁγίους (β΄ μισὸ 15ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 221. II, σ. 194-195. Βλ. σημ. 122, εἰκ. 78. Ἀνώνυμος μοναχός.

15. α) Ἡ Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 160. II, σ. 140-141. Ἀνώνυμος δωρητὴς μὲ ἀραβικὸ κάλυμμα στὸ κεφάλι. β) Ὁ Μωυσῆς καὶ ὁ Ἀαρὼν (13ος αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 162. II, σ. 142-143. Δωρητὴς μὲ τὴν ἐπιγραφή: *+Δε(ησις) Θεοδωσίου τοῦ Σαλουστίου.* γ) Ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα ἔνθρονη (β΄ μισὸ 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 171 (κατὰ λάθος ἀναφέρεται ὅτι καὶ ἡ εἰκ. 172 ἀνήκει στὴν ἴδια εἰκόνα). II, σ. 157-158. Ἀνώνυμος δωρητὴς μὲ ἀραβικὸ κάλυμμα στὸ κεφάλι. δ) Οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης καὶ Γεώργιος (β΄ μισὸ 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Painting», σ. 80, εἰκ. 64. Δωρητὴς μὲ ἐπιγραφή: *Δέ(ησις) τοῦ δουλου του Θ(εο)ῦ Γεωργιου του Παρισι.*

16. Ἀριθ. α καὶ δ στὴ σημ. 14 καὶ οἱ ἀριθ. α καὶ γ στὴ σημείωση 15. Στὶς εἰκόνες ποὺ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ δωρητὲς ἐκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ κύκλου ἀνήκει καὶ ἐκείνη μὲ τὸ Δωδεκάορτο (ἀρχὲς 13ου αἰ.). Ἡ ἐπιγραφὴ στὴν πίσω ὄψη εἶναι: *Δέ(ησις) Μουσελέμ ἀναγνόστου κε παντ(ὸς) τοῦ λαοῦ αὐτοῦ. Ἀμή[ν].* Μία λεπτομέρεια μὲ τὴ Σταύρωση ἔχει δημοσιεύσει ὁ Weitzmann, «Icon Painting», σ. 53-54, εἰκ. 5 (ἐδῶ ἀποδίδεται σὲ σταυροφορικὸ ἐργαστήριο τῆς Ἱερουσαλὴμ καὶ χρονολογεῖται στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰ.).

17. Ἡ εἰκόνα μὲ τὸν ἔφιππο ἅγιο Σέργιο (τέλος 13ου αἰ.). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 187. II, σ. 171. Κατὰ λάθος ἔχει ταυτισθεῖ ἐδῶ ὁ ἅγιος μὲ τὸν Γεώργιο, ὅπως ἐπισήμανε ὁ Weitzmann.

18. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 74 καὶ 75. II, σ. 88-90.

19. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 158. II, σ. 138-139. Mouriki, «Four Thirteenth-Century Sinai Icons», σ. 329-347, εἰκ. 1-12, 14-21.

20. Βλ. Weitzmann, «Icon Programs».

21. Ὀφείλω τὴν ἄποψη αὐτὴ στὸν Σεβασμιώτατο ἀρχιεπίσκοπο Σιναίου κ. Δαμιανό.

22. Ἴσως μία ἀπὸ τὶς παλαιότερες μαρτυρίες εἶναι τοῦ Jacques de Vitry (+1244). Πρβλ. Eckenstein, *History of Sinai*, σ. 147. Πολλὲς πηγὲς γιὰ τὴ μετονομασία τῆς Μονῆς ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. ἀναφέρονται εἰς A. Guillou, «Le monastère de la Théotokos au Sinai», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*. École Française de Rome (1955), σ. 223.

23. Πρόκειται γιὰ τὴν εἰκόνα μὲ τὴν Παναγία Βλαχερνίτισσα ἀνάμεσα στὸν Μωυσῆ καὶ τὸν πατριάρχη Ἱεροσολύμων Εὐθύμιο Β΄, ὁ ὁποῖος πέθανε στὸ Σινὰ τὸ 1224. Βλ. σημ. 60, εἰκ. 48. Γιὰ τὴν εἰκόνα μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο καὶ ἕναν Γεωργιανὸ βασιλιά βλ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 152. II, σ. 131-132. Σύμφωνα μὲ τὴν παρακείμενη ἐπιγραφὴ εἶναι ὁ [ΓΕ]-

Ω[ΡΓΙΟC] ΠΙCΤ(ὸς) BACI(λεὺς) ΠΑC(ης) ΑΝΑΤΟ(λῆς) Ο ΠΑΓΚΡΑΤΟΥΝΙΑΝΟC. Ὁ βασιλιὰς ἔχει ταυτισθεῖ ἀπὸ τὸν Beneševič μὲ τὸν Δαβὶδ Δ΄ (1089 – 1125) καὶ ἀπὸ τοὺς Σωτηρίου μὲ τὸν Γεώργιο Γ΄ (1156 – 1184). Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, II, σ. 132. Σὲ ἀνακοίνωση στὸ 5ο Διεθνὲς Συμπόσιο Γεωργιανῆς τέχνης (Παβία, 1986) ὑποστήριξα ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος μονάρχης εἶναι ὁ Γεώργιος Lacha (1213 – 1222).

24. Βλ. Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, σ. 42-43. Ἡ οἰκουμενικὴ πολιτική, εἰδικότερα τοῦ Μανουὴλ Α΄, μὲ ρηξικέλευθες πρωτοβουλίες στὶς λατινοκρατούμενες περιοχὲς τῆς Ἐγγὺς Ἀνατολῆς θὰ ἦταν περίεργο νὰ μὴν εἶχε ἀφήσει ἀπόηχο καὶ στὴ μεγάλη ὀρθόδοξη Μονή.

25. Ὁ ζωγραφιστὸς διάκοσμος ἀπὸ ἐναλλασσόμενες λωρίδες μὲ κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιὲς στὶς πίσω ὄψεις τῶν εἰκόνων δὲν περιορίζεται ἀποκλειστικὰ στὸ Σινά, ἀφοῦ παρατηρεῖται ἀρκετὲς φορὲς καὶ σὲ ἄλλες περιοχές, ὅπως στὴν Κύπρο καὶ στὸ Ἅγιον Ὄρος. Τοπικὸ χαρακτῆρα προσδίδει ἡ συστηματικὴ χρήση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς λεπτομέρειας. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι γιὰ τὸ εἶδος τοῦ ξύλου ποὺ ἔχει χρησιμοποιηθεῖ στὶς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ δὲν ἔχει γίνει ἀκόμη ἡ ἀναγκαία ἔρευνα.

26. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 1 ἑκ. Πάχος: 2 ἑκ. Ἡ πίσω ὄψη εἶναι περασμένη μὲ καστανὸ χρῶμα ποὺ ἔχει ἐξαλειφθεῖ κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος. Ἀρκετὲς ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς τῶν εἰληταρίων ἔχουν περασθεῖ πάλι μὲ χρῶμα σὲ μεταγενέστερη ἐποχή. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 54-56. II, σ. 73-75 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 11ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰ.). Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 17, ἔγχρωμη λεπτομέρεια στὴ σελ. 48 (χρονολογεῖται μεταξὺ 1050 καὶ 1100). Belting, *Bild und Kult*, σ. 326, 328, 330, εἰκ. 174 καὶ 178.

27. Οἱ ἐπιγραφὲς στὰ εἰλητάρια τῶν μορφῶν εἶναι: Ἰωάννης ὁ Θεολόγος: *Πάντα δι᾿ αὐτοῦ ἐγένετο κ(αὶ) χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν* (Ἰωάννης 1, 3). Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος: *Οὗτο(ς) ἦν ὃν εἶπον, ὁ ὀπίσω μου ἐρχόμενο(ς) ἔμπροσθέν μου γέγονεν ὅτι πρῶτός μου ἦν* (Ἰωάννης 1, 15). Παῦλος: *Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς χθὲς κ(αὶ) σήμερον ὁ αὐτὸς καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας* (Πρὸς Ἑβραίους, 13, 8). Πέτρος: *Σὺ εἶ ὁ Χ(ριστὸ)ς ὁ υἱ(ός) τοῦ Θ(εο)ῦ τοῦ ζόντος* (Ματθαῖος, 16. 16). Μωυσῆς: *Παρελθὼν ὄψομαι τὸ ὅραμα τὸ μέγα τοῦτο* (Ἔξοδος, 3, 3). Ἰακώβ: *Κ(αὶ) ἰδοὺ κ[λί]μαξ ἐστηριγμένη ἐν τῇ γῇ ης ἡ κεφαλὴ ἀφηκνε[ῖ] το εἰς τὸν οὐ(ρα)νὸν* (Γένεσις 28, 12). Ἀαρών: *Ἡ ράβδος αὕτη ἡ βλαστήσασα παρθ(ενικὸ)ν τόκον* (παράφραση τοῦ χωρίου Ἀριθμοὶ 17, 5). Συμεών: *Κ(αί) σου δὲ τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία ὅπως αν ἀποκαλυφθῶ[σ]ι[ν] ἐκ πολλ(ῶ)ν καρδιῶν διαλογισμοί* (Λουκᾶς 2, 35). Ζαχαρίας: *Εὐλογητό(ς) ὁ Θ(εό)ς τοῦ [Ἰσρ]αὴλ ὅτι ἐπεσκ(έ)ψατο κ(αὶ) ἐποίησεν [λ]ύτρωσιν τῷ λαῷ αὐτοῦ* (Λουκᾶς 1, 68). Ἄννα: *Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸ(ν) καὶ γῆν ἐστερέωσεν* (τὸ κλασσικὸ χωρίο γιὰ τὸ εἰλητάριο τῆς Ἄννας ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 12ου αἰ., χωρὶς ἀντιστοιχία στὴν Καινὴ Διαθήκη). Ἐλισάβετ: *Ἰδοὺ ὡς ἐγένετω τοῦ ἀσπασμοῦ σου εἰς τὰ ὦτ(α) μου ἐσκήρτησ[εν] τὸ βρέφος [ἐν] ἀγαλλιά[σει ἐν τῇ κοι]λία [μου]* (Λουκᾶς 1, 44). Δαβίδ: *Ἀνάστηθι Κ(ύρι)ε εἰς τὴν ἀνάπαυσίν σου σὺ καὶ ἡ κιβωτὸς τοῦ ἁγιάσματός σου* (Ψαλμοί 131, 8). Ἠσαΐας: *Καὶ ἀπεστάλη πρός με ἓν τῶν σεραφείμ* (Ἠσαΐας 6, 6). Ἰεζεκιήλ: *Καὶ εἶπε(ν) Κ(ύριο)ς πρός με ἡ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται* (Ἰεζεκιὴλ 44, 2). Δανιήλ: *Ἑώρακας εως ὅτου [ε]τμήθη λίθος ἐξ ὄρους ἄνευ χειρῶν* (Δανιὴλ 2, 34). Ἀββακούμ: *Ὁ Θ(εό)ς ἀπὸ Θεμὰν ἥξη καὶ ὁ ἅγιος ἐξ ὄρους κατασκίου δασέος* (Ἀββακοὺμ 3, 3). Σολομών: *Ἡ σοφία ωκοδόμησεν ἑαυτῇ οικον κ(αὶ) ὑπή(ρεισεν)* (Παροιμίαι 9, 1). Βαλαάμ: *Ἀνατελλεῖ ἄστ(ρον) ἐξ Ἰακὼβ κ(αὶ) ἀναστήσεται ἄν(θρωπ)ος ἐξ Ἰούδα* (Ἀριθμοὶ 24, 17). Γεδεών: *Ἰδοὺ απερίδωμαι τὸν πόκον τὸν ερ[ί]ον ἐν [τῷ] ἀλω[νι]* (Κριταί 6, 37). Ἰωσήφ: *Ἐγὼ τοὺς προφητι κελεύσματι θῆο ὑπὸ ἀγγέλου πεπεισμέ* (παράφραση τοῦ *Κατὰ Ματθαῖον*, 1, 24). Στὴ συντριπτική τους πλειοψηφία τὰ προηγούμενα κείμενα τονίζουν τὸ μυστήριο τῆς Ἐνσαρκώσεως. Βασικὴ σημασία γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῆς θεματολογίας ἔχει ἡ ἐπιγραφὴ ΙΩΑΚΕΙΜ Κ(αί) ΑΝΝΑ ΕΤΕΚΝΟΓΟΝΗCΑΝ Κ(αί) ΑΔΑΜ Κ(αὶ) ΕΥΑ ΗΛΕΥΘΕΡΩΘΗCΑΝ (ἀπὸ τὴν Ἀκολουθία τῆς ἑορτῆς τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου), πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες μορφές.

28. Οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας ὑποδηλώνουν ὅτι ἴσως προοριζόταν νὰ τοποθετηθεῖ σὲ ἕνα παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας στὴ Μονὴ ἢ εἶχε παραγγελθεῖ γιά τὶς ἀτομικὲς προσευχὲς ἑνὸς ἰσχυροῦ προσώπου στὴν ἱεραρχία τῆς Μονῆς, πιθανότατα τοῦ ἴδιου τοῦ ἀρχιεπισκόπου Σιναίου.

29. Πρῶτο τμῆμα: Μῆκος 136 ἑκ. Ὕψος: 34,5 ἑκ. Πλαίσιο αὐτόξυλο πλάτους 3, 5-6 ἑκ. Πάχος σανίδας (μὲ τὸ πλαίσιο): 3,5 ἑκ. (χωρὶς τὸ πλαίσιο: 2,9 ἑκ.). Δεύτερο τμῆμα: Μῆκος 139 ἑκ. Ὕψος 34,5 ἑκ. Πλαίσιο αὐτόξυλο πλάτους: 3, 5-6 ἑκ. Πάχος σανίδας (μὲ τὸ πλαίσιο): 3,5 ἑκ. (χωρὶς τὸ πλαίσιο: 2,9 ἑκ.). Οἱ πίσω ὄψεις κοσμοῦνται μὲ ὄρθιες παράλληλες λωρίδες μὲ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 103-111. II, σ. 109-110 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 11ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰ.). K. Weitzmann, «A Group of Early Twelfth-Century Icons» (ὅπως στὴ σημ.13), σ. 52-53 καὶ πίν. 20a-b. Βλ. καὶ Weitzmann, *Studies*, IX, σ. 250-251, εἰκ. 20a-b. Weitzmann, *Icon*, σ. 36, 78, πίν. 20 μὲ ἔγχρωμη λεπτομέρεια. K. Weitzmann, *Ikonen*, Βερολίνο 1980, ἀρ. 8 μὲ ἔγχρωμο πίνακα. K. Weitzmann, «Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste», *DOP* 33 (1979), σ. 108-110, εἰκ. 28-39 (χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Programs», σ. 67.

30. Πρβλ. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 67.

31. Ἀριστερὸ τμῆμα. Μῆκος: 140 ἑκ. Ὕψος: 41,5 ἑκ. Δεξιὸ τμῆμα. Μῆκος: 159 ἑκ. Ὕψος: 41,5 ἑκ. Αὐτόξυλο πλαίσιο. Οἱ πίσω ὄψεις κοσμοῦνται μὲ ὄρθιες παράλληλες λωρίδες μὲ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 95-102. II, σ. 105-109 (χρονολογεῖται στὸ β΄ μισὸ τοῦ 12ου αἰ.). Weitzmann, «The Classical in Byzantine Art, as a Mode of Individual Expression», *Byzantine Art, An European Art. Lectures,* Ἀθήνα 1966, σ. 179, εἰκ. 130. Weitzmann, «Byzantium and the West», σ. 59, 60, 61, 62, εἰκ. 14, 17, 20, 22, 24, καὶ 30. Weitzmann, *Icon*, σ. 36, 38, 86, εἰκ. VII, πίν. 24 (ἔγχρωμη λεπτομέρεια μὲ τὴ Μεταμόρφωση). Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 18, μὲ ἔγχρωμο πίνακα στὴ σ. 58 (λεπτομέρεια). *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 122. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 70.

32. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους περ. 4 ἑκ. Πάχος σανίδας: 3 ἑκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ ὄρθιες παράλληλες λωρίδες ἀπὸ ἐναλλασσόμενες κυματιστὲς πινελιὲς κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 112-116. II, σ. 111-112 (χρονολογεῖται στὸν 13ο αἰ.). Weitzmann, «Byzantium and the West», σ. 59-63, εἰκ. 15-16, 18-21 καὶ 23. Weitzmann, *Icon*, σ. 36, 101 καί πίν. 31 (ἔγχρωμη λεπτομέρεια μὲ τὴν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου). *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 144. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 75-80, εἰκ. 8-14 (χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.).

33. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 4,5 ἑκ. Πάχος σανίδας: 2,6 ἑκ. Στὴν πίσω ὄψη ἴχνη διακόσμησης μὲ λωρίδες ἀπὸ κυματιστὲς πινελιές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 65. II, σ. 79-81 (χρονολογεῖται στὴν ὥριμη κομνήνεια ἐποχή). Weitzmann, «The Classical in Byzantine Art» (ὅπως στὴ σημ. 31), σ. 166-167, εἰκ. 126. Weitzmann, *Icon*, σ. 36, 82 καὶ πίν. 22 (ἔγχρωμος). D. Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries», *DOP* 34-35 (1982), σ. 114. Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 18, μὲ ἔγχρωμο πίνακα στὴ σ. 57. *St. Catherine's Monastery,* εἰκ. 116. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 71 (χρονολογεῖται στὸ α΄ μισὸ τοῦ 12ου αἰ.). Belting, *Bild und Kult*, σ. 279, 304, 305, 310, εἰκ. 166.

34. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 5 ἑκ. Πάχος σανίδας: 1,8 ἑκ. Στὴν πίσω ὄψη συνεχὲς θέμα ἀπὸ κυκλικὰ πλαίσια ποὺ περικλείουν σταυρούς. Φυτικὰ σχέδια καὶ πέρλες συμπληρώνουν τὴ διακόσμηση. Τὰ χρώματα εἶναι βαθὺ καστανό, ὤχρα καὶ ἄσπρο. Weitzmann, *Frühe Ikonen*, σ. XIII, XX, LXXX-LXXXI, ἔγχρωμος πίν. στὴ σελ. 19. Weitzmann, *Icon*, σ. 35, 88, καὶ πίν. 25 (ἔγχρωμος) (στὴ δεύτερη ἐργασία χρονολογεῖται στὸ α΄ μισὸ τοῦ 12ου αἰ.). *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 144. Belting, *Bild und Kult,* σ. 304, 305, εἰκ. 165.

35. Ἡ προνομιακὴ θέση ποὺ ἔχει στὴν εἰκόνα ὁ ἀρχιεπίσκοπος Σινᾶ, προφανῶς τὴν ἐποχὴ ποὺ ζωγραφήθηκε αὐτή, ἀποκλείει μᾶλλον τὴν πιθανότητα νὰ ἔδωσε ὁ ἴδιος τὴν παραγγελία τοῦ ἔργου σὲ ζωγράφο τῆς Μονῆς ἀλλὰ εἶναι δυνατὸν νὰ παραγγέλθηκε ἡ εἰκόνα ὡς δῶρο στὸν ἀρχιεπίσκοπο ἀπὸ κάποιο ἄλλο πρόσωπο.

36. 61 × 42,2 ἑκ. (χωρὶς τὸ μεταγενέστερο πηχάκι στὸ κάτω μέρος). Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 3 ἑκ. Πάχος σανίδας: 3 ἑκ. Στὴν πίσω ὄψη συνεχὲς θέμα ἀπὸ κυκλικὰ πλαίσια ποὺ περικλείουν σταυρούς. Φυτικὰ σχέδια καὶ πέρλες συμπληρώνουν τὴ διακόσμηση. Ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ βαθὺ καστανό, ἄσπρο καὶ ὤχρα. K. Weitzmann, «Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts», *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965,* Βερολίνο 1965, σ. 299-312, μὲ ἔγχρωμο πίνακα στὴ σ. 305 καὶ ἀσπρόμαυρες λεπτομέρειες στὸν πίνακα 70. Ἀνατύπ. σὲ Weitzmann, *Studies*, ἀρ. X. Weitzmann, «The Classical in Byzantine Art» (βλ. σημ. 31), σ. 169-170, εἰκ. 131. K. Weitzmann, «Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century», *DOP* 20(1966), σ. 24, εἰκ. 41. Weitzmann, *Frühe Ikonen*, σ. XVI, LXXXII, καὶ πίν. 30. W. F. Volbach καὶ J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten. Propyläen Kunstgeschichte,* III, Βερολίνο 1968, σ. 178, 180, πίν. 44. Weitzmann, «Byzantium and the West», σ. 58-59, εἰκ. 12 καὶ 32. Weitzmann, *Icon*, σ. 36, 92 καὶ πίν. 27 (ἔγχρωμος). Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 19, μὲ ἔγχρωμο πίνακα στὴ σ. 62 (ἡ εἰκόνα χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.). Belting, *Bild und Kult*, σ. 304, 310-312, 646, εἰκ. 167.

37. Weitzmann, «Eine spätkomnenische Verkündigungsikone», ὅ.π., σ. 302. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium,* Princeton 1981, σ. 46-52.

38. Οἱ διαστάσεις τοῦ ἔργου ἐπιτρέπουν νὰ θεωρηθεῖ εἰκόνα προσκυνηταρίου γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς 25ης Μαρτίου. Χωρὶς ἄλλη εἰκόνα Δωδεκαόρτου μὲ τὶς ἴδιες διαστάσεις καὶ παρόμοια τεχνοτροπία νὰ ἔχει σωθεῖ στὴ Μονή, εἶναι παρακινδυνευμένο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἀνῆκε σὲ Δωδεκάορτο τέμπλου.

39. Κεντρικά φύλλα: α) Ἀριστερό. Ὕψος: 57 ἑκ. Πλάτος: 41,8 ἑκ. Πλάτος πλαισίου (ἄνω καὶ κάτω): 2,6 ἑκ. Πάχος σανίδας: 1,8 καί 3 ἑκ. β) Δεξιό. Ὕψος: 56,6 ἑκ. Πλάτος: 41,6 ἑκ. Πλάτος πλαισίου (ἄνω καί κάτω): 2,6 ἑκ. Πάχος σανίδας: 2 καὶ 3 ἑκ. Ἀκραῖα φύλλα: α) Ἀριστερό. Ὕψος: 49,8 ἑκ. Πλάτος: 38,8 ἑκ. Πάχος σανίδας: 6 ἑκ. β) Δεξιό. Ὕψος: 49,4 ἑκ. Πλάτος: 38 ἑκ. Πάχος σανίδας: 6 ἑκ. Πίσω ὄψεις κεντρικῶν φύλλων. Θέμα ἀπὸ συνεχόμενους κύκλους, ποὺ περικλείουν σταυρούς, τοὺς ὁποίους πλαισιώνουν κρυπτογράμματα: Ε [Ε], Ε Ε, ΙC XC ΝΙ ΚΑ, ΑΡ ΠC ΜC CΤ, Φ Χ Φ Π. Πίσω ὄψεις ἀκραίων φύλλων. Ἀπὸ ἕνας σταυρὸς ποὺ πλαισιώνεται μὲ κρυπτογράμματα. Τὰ χρώματα τοῦ διακόσμου εἶναι: ὤχρα, μαῦρο, κόκκινο, καστανό, λαδὶ καὶ ἄσπρο. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 76-79. II, σ. 90-92 (χρονολογεῖται στὰ μέσα ἢ τὸ β΄ μισὸ τοῦ 12ου αἰ.). L. Hadermann - Misguich, *Kurbinovo,* Βρυξέλλες 1975, I, σποραδικά. II, εἰκ. 51 καὶ 52 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.).

40. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 3,5 ἑκ. Πάχος σανίδας: 3,1 ἑκ. Πίσω ὄψη. Ἐπάλληλες λωρίδες ἀπὸ κυματιστὲς πινελιές, ἐναλλὰξ κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 126-130 (Φεβρουάριος, Μάιος, Ἰούνιος). II, σ. 117-119 (χρονολογοῦνται περὶ τὸν 12ον αἰ.). Weitzmann, «Icon Programs», σ. 108, 109-110, 112, εἰκ. 37 καὶ 39 (Ἰανουάριος) (χρονολογοῦνται στὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ.). Belting, *Bild und Kult*, σ. 283, εἰκ. 159 (Φεβρουάριος).

41. Weitzmann, «Icon Programs», σποραδικά.

42. Ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ περίπτωση ἀφορᾶ δέκα εἰκονίδια τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα μὲ τὴν Παναγία Κυριώτισσα ἢ Παναγία τῆς Βάτου — σύμφωνα μὲ τὴν τοπικὴ ὀνομασία —καὶ ἕναν ἅγιο ποὺ δέεται πρὸς τὴν Παναγία. Γιὰ τὰ ἔργα αὐτά βλ. K. Weitzmann, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine», *DOP* 28(1974), σ. 53, εἰκ. 48-49 (ἀνατ. εἰς Weitzmann, *Studies*, ἀρ. II, σ. 39, εἰκ. 48-49).

43. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 5,7 ἑκ. Πάχος σανίδας: 3,2 ἑκ. Ἡ πίσω ὄψη δείχνει ἐπάλληλες ζῶνες μὲ ἐναλλασσόμενες κυματιστὲς πινελιές, κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 74. II, σ. 88-89 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα). Weitzmann, «The Classical in Byzantine Art» (ὅπως στὴ σημ. 31), σ. 172-173, εἰκ. 135. Weitzmann, «Byzantium and the West», σ. 63-64, 68, εἰκ. 25 καὶ 37. Weitzmann, *Icon*, σ. 36, 97, πίν. 29 (ἔγχρωμος). Galey, *Sinai*, εἰκ. 55-56. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 102, εἰκ. 32 (χρονολογεῖται γύρω στὸ 1200).

44. Βλ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 75. II, σ. 89-90.

45. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, II, σ. 90. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 102, 103.

46. Φύλλο μὲ παράσταση Μωυσέως. Ὕψος: 127,5 ἑκ. Πλάτος: 36,2 ἑκ. (κάτω). Φύλλο μὲ παράσταση Ἀαρών: Ὕψος 127 ἑκ. Πλάτος: 34,8 ἑκ. (κάτω). Πάχος σανίδας: 2,7 ἑκ. Οἱ πίσω ὄψεις ἔχουν μεταβυζαντινὲς παραστάσεις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ πάλι τοῦ Μωυσέως καὶ τοῦ Ἀαρών. M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux 11ᵉ-13ᵉ siècles et la transformation du templon», *Actes du XVᵉ Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976.* I. Art et Archéologie, Ἀθήνα 1979, σ. 355-356, πίν. XLIV. 18 καὶ 19 (χρονολογεῖται στὸν 12ο αἰ., μᾶλλον στὶς ἀρχές του).

47. Ἡ ἀρχαία ἐνδυμασία, τὸ ἀνοικτὸ εἰλητάριο στὸ ἀριστερό χέρι καὶ ἡ χειρονομία ὁμιλίας τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ θυμίζουν τὶς παραστάσεις προφητῶν στοὺς βυζαντινοὺς τρούλλους. Λόγω τῆς ἀμηχανίας ποὺ δημιουργήθηκε μὲ τὸ ἀνοικτὸ εἰλητάριο τοῦ Ἀαρών, τὸ ὁποῖο δὲν ἀνήκει στὴν εἰκονογραφία του, προστέθηκε ἐκ νέου δύο φορὲς τὸ ὄνομά του, παρ᾿ ὅλο ποὺ εἶχε ἤδη γραφεῖ κοντὰ στὸ πρόσωπο.

48. 92 × 64 ἑκ. (μὲ τὰ δύο πρόσθετα πηχάκια ἐπάνω καὶ κάτω). Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 5,8 ἑκ. Πάχος σανίδας: 3 ἑκ. Στὴν πίσω ὄψη ἴχνη ἀπὸ ἐπάλληλες ζῶνες μὲ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλέ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιὲς. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 160. II, σ. 140-141 (χρονολογεῖται στὸν 11ο-12ο αἰ.). Weitzmann, *Icon,* σ. 36, 75, πίν. 18 (ἔγχρωμος) (χρονολογεῖται στὸν 12ο-13ο αἰ.).

49. Μισοσβησμένη ἐπιγραφὴ στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία ἀποδίδει τὸ χωρίο τῆς Ἐξόδου (3, 4): [Ε]ΚΑΛΕCΕΝ ΑΥΤΟΝ [ΚΥΡΙΟC ΕΚ Τ]ΟΥ ΒΑΤΟΥ [ΛΕ]ΓΟΝ ΜΩCΗ [Ο Δ]Ε ΕΙΠΕΝ ΤΙ Ε[CΤΙΝ; Ο ΔΕ ΕΙ]ΠΕΝ ΜΙ...

50. 88 × 65 ἑκ. (χωρὶς τὰ πηχάκια ἐπάνω καὶ κάτω, τὰ ὁποῖα ἔχουν ἐκπέσει). Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 6 ἑκ. Πάχος σανίδας: 3 ἑκ. Στὴν πίσω ὄψη ἴχνη ἀπὸ ἐπάλληλες ζῶνες μὲ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές.

51. Π.χ., τοῦ Γερμανοῦ Thietmar, ποὺ ἐπισκέφθηκε τὸ Μοναστήρι τὸ 1217. *Mag. Thietmari Peregrinatio. Ad fidem codicis Hamburgensis.* Ἐκδ. J. C. M. Laurent [Ἀμβοῦργο 1857]. Πρβλ. Eckenstein, *History of Sinai*, σ. 151. Ἐπίσης G. H. Forsyth εἰς Galey, *Sinai*, σημ. 3 σ. 187.

52. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 2,4 ἑκ. Πάχος σανίδας: 2 ἑκ. Ἡ πίσω ὄψη ἀδιακόσμητη, περασμένη μόνο μὲ προετοιμασία. Τὸ θέμα καὶ οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας ὑποδηλώνουν ὅτι προοριζόταν νὰ τοποθετεῖται στὸ προσκυνητάριο τὴν ἡμέρα τῆς ἑορτῆς τῆς ἁγίας. *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 127.

53. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 4 ἑκ. ἐπάνω καὶ κάτω καὶ 3 ἑκ. στὸ πλάι. Πάχος σανίδας: 1,7 ἑκ. Στὴν πίσω ὄψη κόκκινος καστανὸς Σταυρὸς τοῦ Γολγοθᾶ μὲ τὰ ΙC XC ΝΙ ΚΑ.

54. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 3 ἑκ. Πάχος σανίδας: 3,8 ἑκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ ἐπάλληλες ζῶνες ἀπὸ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές.

55. Βλ. σημ. 23.

56. Κεντρικὸ φύλλο: Πλάτος πλαισίου: 3,8 ἑκ. Μέγιστο πάχος σανίδας: 3,9 ἑκ. Ἡ πίσω ὄψη τοῦ κεντρικοῦ φύλλου φέρει διακόσμηση ἀπὸ ἐπάλληλους ἐγγεγραμμένους μισοὺς ρόμβους, κόκκινους καὶ μπλὲ-μαύρους σὲ ἄσπρη προετοιμασία. Οἱ πίσω ὄψεις τῶν ἀκραίων φύλλων ἔχουν περασθεῖ μὲ κόκκινο χρῶμα. Στὸ καθένα δύο ἀνόμοιοι σὲ μέγεθος φυλλοφόροι σταυροὶ σὲ γκρίζο χρῶμα, ὁ ἕνας ἐπάνω στὸν ἄλλο. Στὸ ἀριστερὸ σώζονται μόνο οἱ βραχυγραφίες ΙC XC. Στό δεξιό, ΙC XC ΝΗ ΚΑ καὶ Φ Χ Φ Π. Ἀκραῖα φύλλα: Ντ. Μουρίκη, «Περὶ βυζαντινοῦ κύκλου τοῦ βίου τῆς Παναγίας εἰς φορητὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ ὄρους Σινᾶ», *ΑΕ* (1970), Μελέται, σ. 125-153, πίν. 44-47.

57. Οἱ σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας στὰ ἀκρινὰ φύλλα τοῦ τριπτύχου εἶναι: ἡ Ἄρνηση ἀπὸ τὸν ἀρχιερέα τῶν δώρων ποὺ ἔφερε ὁ Ἰωακεὶμ στὸν ναό, ἡ Φυγὴ τῶν Θεοπατόρων ἀπὸ τὸν ναό, ἡ Προσευχὴ τοῦ Ἰωακεὶμ στὴν ἔρημο, ἡ Προσευχὴ καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Ἄννας στὸν κῆπο τοῦ σπιτιοῦ της, ὁ Ἀσπασμὸς τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας, τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου, ἡ Κολακεία τῆς Θεοτόκου, τὰ Εἰσόδια, ὁ Εὐαγγελισμὸς κοντὰ στὸ φρέαρ. Ἀκολουθοῦν δύο αἰνιγματικὲς σκηνὲς ποὺ νομίζω ὅτι εἰκονίζουν χωριστὰ τὴν Ἐπιτίμηση τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωσὴφ ἀπὸ τὸν ἀρχιερέα, τέλος ὁ Εὐαγγελισμὸς στὴν οἰκία τῆς Παναγίας.

58. Π.χ., ἡ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ γιὰ τὴν ἀντανάκλαση τοῦ φωτὸς καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἔχει ἀντιμετωπισθεῖ ἡ πίσω ὄψη τοῦ κεντρικοῦ φύλλου. Ὁ τελευταῖος χαρακτηρίζει τὸν ἅγιο Παντελεήμονα (εἰκ. 57), τὴ Δεξιοκρατούσα Ὁδηγήτρια τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ. (τέμπερα), καὶ τὴν Παναγία τῆς Βάτου μὲ ἕνα πατριάρχη Ἱεροσολύμων (ἡ τελευταία ἔχει ἐπιζωγραφηθεῖ).

59. Οἱ ἐν Σινᾷ πατέρες: 57,2 (χωρὶς τὸ πηχάκι) × 42,5 ἐκ. Πλάτος πλαισίου: 2,2 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,5 ἐκ. Οἱ ἐν Ραϊθῷ Πατέρες: 58,2 (μὲ τὸ ἀρχικὸ πηχάκι) × 40,8 ἐκ. Πλάτος πλαισίου: 2,7 (ἐπάνω, χωρὶς τὸ πηχάκι) καὶ 1,8 ἐκ. (στὰ πλάγια). Πάχος σανίδας: 2,5 ἐκ. Στὶς πίσω ὄψεις διαφορετικὴ παραλλαγὴ φυλλοφόρου σταυροῦ μὲ τὶς βραχυγραφίες IC XC. Οἱ ἐν Σινᾷ Πατέρες: Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 153-154. II, σ. 134-135 (χρονολογεῖται στὸν 12ο ἢ τὸν 13ο αἰ.) Galey, *Sinai*, εἰκ. 57 (ἔγχρωμη) (ἐδῶ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Weitzmann στὸν 13ο αἰ.). Οἱ δύο εἰκόνες προορίζονταν κατὰ πᾶσα πιθανότητα νὰ τοποθετηθοῦν στὸ παρεκκλήσιο τῶν Ἁγίων Πατέρων στὴ νοτιοανατολικὴ πλευρὰ τοῦ καθολικοῦ, θέση ποὺ ἔχουν καὶ σήμερα.

60. Πρόσθετο πλαίσιο μὲ πηχάκια πλάτους 3,3 ἐκ. Πάχος σανίδας μὲ τὸ πλαίσιο: 1,8 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη ἑλληνικὸς σταυρὸς σὲ κόκκινο καστανὸ χρῶμα μὲ τὰ IC XC NH KA μέσα σὲ κύκλους. Ὁ ἐπίσκοπος τῆς εἰκόνας, ὁ ὁποῖος δὲν φέρει φωτοστέφανο, ταυτίζεται μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΕΛΕΟ Θ(εί)ω ΕΥΘΥΜΗΟϹ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗϹ ΗΕΡΟϹΟΛΗΜΟΝ Ο ΜΑΚΑΡΗΟϹ. Πρόκειται γιὰ τὸν Εὐθύμιο Β΄, ὁ ὁποῖος πέθανε στὶς 13 Δεκεμβρίου τοῦ 1224 στὸ Σινὰ καὶ τάφηκε ἐκεῖ σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία μακρᾶς ἐπιγραφῆς στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀραβικὰ στὸν βόρειο τοῖχο τοῦ μικροῦ χώρου βορείως τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Σωτηρίου *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 158. II, σ. 138-139 (χρονολογεῖται μὲ βάση τὴν προσωπογραφία τοῦ Εὐθυμίου). Mouriki, «Four Thirteenth-Century Sinai Icons», σ. 329-331, 335-337, εἰκ. 1, 2, 3-4, 16, 18.

61. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 3,2 ἐκ. Πάχος σανίδας 2,5 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη ἑλληνικὸς σταυρὸς σὲ κόκκινο καστανὸ χρῶμα μὲ τὰ IC XC NH KA μέσα σὲ κύκλους. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 155-156. II, σ. 135-137 (προτείνεται ἡ χρονολόγηση στὴν πρώιμη βυζαντινὴ ἐποχή). Mouriki, «Four Thirteenth-Century Icons», σ. 331-332, 337-341, εἰκ. 7-10.

62. Γιὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τοὺς τέσσερις ἁγίους βλ. Mouriki, «Four Thirteenth-Century Sinai Icons», σ. 338-341.

63. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 3 ἐκ. Πάχος σανίδας: 3 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ Σταυρὸ τοῦ Γολγοθᾶ σὲ κόκκινο καστανὸ χρῶμα μὲ τὰ IC XC NH KA μέσα σὲ κύκλους. Κάτω, ἡ ἐπιγραφὴ CΤΑΥΡΟΥ CΤΑCΙC. Mouriki, «Four Thirteenth-Century Sinai Icons», σ. 333-335, 343-344, εἰκ. 5-6, 14-15 καὶ 20.

64. Ὀφείλω τὴν παρατήρηση στὸν πατέρα Δανιήλ.

65. 96,8 (χωρὶς τὸ μεταγενέστερο πηχάκι) × 63,8 ἐκ. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 4,2 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,8 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ ἐπάλληλες ζῶνες ἀπὸ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 106, εἰκ. 35 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 12ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.).

66. Ἐξαίρεση στὸ ὑλικὸ τοῦ Σινᾶ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. εἶναι οἱ τρεῖς ὅμοιες εἰκόνες μὲ τὸν ἀρχάγγελο Γαβριὴλ καὶ τοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο. Δὲν ἔχει ἐπισημανθεῖ καμία ἄλλη εἰκόνα ἀπὸ τὸ ἴδιο σύνολο. Βλ. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 87, εἰκ. 18 καὶ 19.

67. Χριστός: Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 2,1 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,1 ἐκ. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ: Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 2 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,5 ἐκ. Οἱ πίσω ὄψεις κοσμοῦνται μὲ ἐπάλληλες ζῶνες ἀπὸ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Τελευταῖα ἐπισημάνθηκε ἀπὸ τὴ γράφουσα καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Προδρόμου ἀπὸ τὴν ἴδια σειρά. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 72 (Μιχαὴλ) καὶ 73 (Γαβριήλ). II, σ. 87-88 (χρονολογοῦνται στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Programs», σ. 89, εἰκ. 20 (Μιχαὴλ), 21 (Παναγία) καὶ 22 (ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμὸ (χρονολογοῦνται στὰ τέλη τοῦ 12ου-ἀρχὲς 13ου αἰ.).

68. Χριστός: Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 4,2 ἐκ. Πάχος σανίδας: 3,2 ἐκ. Παναγία: Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 4,3 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,9 ἐκ. Οἱ ὄψεις καὶ στὶς δύο εἰκόνες κοσμοῦνται μὲ ἐπάλληλες ζῶνες ἀπὸ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἔχει δημοσιευθεῖ εἰς Chatzidakis, «Évolution de l'icône», (ὅπως στὴ σημ. 46), σ. 360-361, πίν. XLVIII 24 (χρονολογεῖται στὸν 12ο αἰ.). K. Weitzmann, *Ikonen*, ἀρ. 18 (μὲ ἔγχρωμο πίνακα) (χρονολογεῖται στὸ β΄ μισὸ τοῦ 15ου αἰ.). Galey, *Sinai*, εἰκ. 94 (ἔγχρωμη). H. Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion* (ἀγγλ. ἔκδοση), Ν. Ὑόρκη 1990, εἰκ. 51 (δημοσιεύεται ὡς εἰκόνα ἀπὸ τὴ Λευκωσία καὶ χρονολογεῖται στὸν 12ο αἰ.).

69. Πρόκειται γιὰ τὶς εἰκόνες μὲ τὸν Χριστὸ Φιλάνθρωπο καὶ τὴ δεομένη Παναγία ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νεόφυτο κοντὰ στὴν Πάφο καὶ γιὰ τὶς εἰκόνες μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια ἀπὸ τὴν Παναγία τοῦ Ἄρακος κοντὰ στὰ Λαγουδερά. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 1976, ἀρ. 4-7.

70. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 10,8 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,2 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη ἴχνη ἀπὸ ἐπάλληλες ζῶνες μὲ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 166. II, σ. 147-149 (χρονολογεῖται στὸν 12ο - 13ο αἰ.). Galey, *Sinai*, εἰκ. 13. Weitzmann, «Crusader Icons», σ. 154, εἰκ. 13. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 95, εἰκ. 25 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 12ου -ἀρχὲς 13ου αἰ.). Belting, *Bild und Kult*, σ. 426, εἰκ. 227.

71. Ἡ εἰκόνα κατὰ πᾶσα πιθανότητα προοριζόταν νὰ τοποθετηθεῖ κοντὰ στὴ λειψανοθήκη τῆς ἁγίας στὸ Ἱερὸ Βῆμα. Πρβλ. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 95, 97.

72. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 9,5 ἐκ. Πάχος σανίδας: 3 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ ἐπάλληλες ζῶνες ἀπὸ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 165. II, σ. 144-147 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.). K. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ* περ. 4, τόμ. 4 (1964 - 66), 1967, σ. 6-9, εἰκ. 6. Ἀνατ. εἰς Weitzmann, *Studies*, ἀρ. VIII, σ. 216-219, εἰκ. 6. Weitzmann, «Thirteenth-Century Crusader Icons», σ. 196, εἰκ. 21. Chatzidakis, «Évolution de l'icône» (σημ. 46), σ. 187, πίν. XXXIX. Weitzmann, *Icon*, σ. 36-37, 104 καὶ πίν. 33 (ἔγχρωμος). N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο, 1983, σ. 29-31, εἰκ. στὶς σελ. 182-192. Galey, *Sinai*, εἰκ. 93 (ἔγχρωμη). Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 20, ἔγχρωμος πίν. στὴ σελ. 67. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 100 (χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.).

73. Π.χ., τὴν εἰκόνα μὲ τὸν ἅγιο Θεόδωρο τὸν Στρατηλάτη καὶ τὸν ἅγιο Δημήτριο (εἰκ. 42).

74. Πιθανότατα ἡ εἰκόνα προοριζόταν γιὰ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Νικολάου ποὺ σωζόταν ἕως πρὶν ἀπὸ μερικὲς δεκαετίες στὴ νοτιοανατολικὴ γωνία τοῦ τείχους τῆς Μονῆς. Ševčenko (βλ. σημ. 72), σ. 164. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 100.

75. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 10,5 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,8 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ ρομβοειδὴ σχήματα, κόκκινα καὶ μπλὲ-μαῦρα, σὲ λευκὴ προετοιμασία. K. Weitzmann, «The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts», *Byzantine Books and Bookmen. Dumbarton Oaks Colloquium 1971*, Οὐάσινγκτον 1975, σ. 85, εἰκ. 23 (πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμό). Weitzmann, «Icon Programs», σ. 101, εἰκ. 29 (πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμὸ) (χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.).

76. Οἱ ἐπιγραφὲς τῶν σκηνῶν, ποὺ καλύπτονται ἐν μέρει ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη λωρίδα χρώματος ἡ ὁποία πλαισιώνει τὴν εἰκόνα, εἶναι: *[Ὁ ἅγιος Ἑρμόλ]αος παραλαμβάνον τον αγιον Παντελεήμ[ονα]. Ὁ αγιος Πα[ντελεή]μον μαν[θά]νον τ[ην ἰα]τρικιν. Ὁ ἅ(γιος) μὲ σ τὸν ἀπό. Ὁ ἅ(γιος) ἀνασ[τ]ον τὸν πέδαν. Ὁ ἅ(γιος) αποκτενον τόν ὤφιν. Ὁ ἅ(γιος) Παντελεήμον βαπτιζόμενος. Ὁ ἅ(γιος) καταργίζον τὰ ι[δω]λα. Ὁ ἅ(γιος) ιώμενος τόν τι[φλόν]. Ὁ ἅ(γιος) αναστον τον [π]α[ράλυτον]. Ὁ ἅ(γιος) κεόμενος. Ὁ ἅ(γιος) Παντελεήμ(ον) εν το πιρί. [Ὁ ἅ(γιος).. [θη]ριομαχ.. Ὁ ἅ(γιος) ριπτόμενος ης τιν θάλα[σ]αν. Ὁ ἅ(γιος) ξίφει τελ ηουτε. Ἡ κη[δεία] τοῦ ἁγίου.*

77. Ἡ σκηνὴ ποὺ δείχνει τὸν Παντελεήμονα καὶ τὸν Ἑρμόλαο μπροστὰ στὸ φίδι δὲν στηρίζεται στὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου ἀπὸ τὸν Συμεὼν Μεταφραστή, ἀλλὰ στὰ ἀφηγηματικὰ δεδομένα ἄλλου Μαρτυρίου τοῦ ἁγίου. Βλ. *Hagiographica graeca inedita*, ἔκδ. B. Vatysev, Ἁγία Πετρούπολη 1914, σ. 42. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ ὅτι οἱ δύο εἰσαγωγικὲς σκηνὲς τοῦ κύκλου παραποιοῦν λίγο τὰ ἀφηγηματικὰ δεδομένα, δείχνοντας τὸν Παντελεήμονα νὰ διδάσκεται τὴν ἰατρικὴ ὄχι ἀπὸ τὸν πραγματικό του δάσκαλο, τὸν Εὐφρόσυνο, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν δάσκαλό του στὴ χριστιανικὴ πίστη, τὸν Ἑρμόλαο.

78. Πιθανότατα ἡ εἰκόνα προοριζόταν γιὰ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος ποὺ ὑπῆρχε παλαιότερα ἔξω ἀπὸ τὸν περίβολο τῆς Μονῆς. Πρβλ. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 101.

79. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 9,7 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,5 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη ἐπάλληλες ζῶνες ἀπὸ ἐναλλασσόμενες κόκκινες καὶ μπλὲ-μαῦρες κυματιστὲς πινελιές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 168. II, σ. 152-154 (χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.). Weitzmann, «Icon Programs», σ. 99, 100. Belting, *Bild und Kult*, σ. 289, εἰκ. 160.

80. Πρβλ. R. Janin, «Les Géorgiens à Jérusalem», *Échos d'Orient* 16(1913), σ. 211-212. Ἡ εἰκόνα προοριζόταν κατὰ πᾶσα πιθανότητα νὰ τοποθετηθεῖ στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Προδρόμου μέσα στὸν περίβολο τῆς Μονῆς. Πρβλ. Weitzmann, «Icon Programs», σ. 99.

81. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 2,2 ἐκ. Πάχος σανίδας: 1,3 ἐκ. Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας κάλυπτε κάποτε ἐπένδυση. Ἡ πίσω ὄψη εἶχε καλυφθεῖ ἀρχικὰ μὲ ἄσπρη προετοιμασία. Galey, *Sinai*, εἰκ. 71 (ἔγχρωμη) (ἐδῶ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Weitzmann στὸν 14ο αἰ.). *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 129.

82. Π.χ., εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουὴλ καὶ μία ἐπίσης τοῦ Χριστοῦ.

83. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 2,8 ἐκ. Ἡ ζωγραφικὴ ἔχει σταθεροποιηθεῖ μὲ πρόσθετο ξύλινο ὑπόστρωμα ποὺ προστέθηκε κατὰ τὴν πρόσφατη συντήρηση. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 200. II, σ. 181.

84. Πλάτος πλαισίου: 4 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,8 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη ἴχνη ἀπὸ ἐπάλληλες ζῶνες μὲ κόκκινες κυματιστὲς πινελιές. Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 63-64, εἰκ. 26 καὶ 40.

85. Ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς βραχυγραφίες τμῆμα καταστράφηκε καὶ ἀντικαταστάθηκε μὲ νεότερη γραφή.

86. Πλάτος πλαισίου: 5,3 ἐκ. Πάχος σανίδας: 3 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ συνεχὲς σχέδιο ἀπὸ κόκκινες πινελιές.

87. Οἱ δύο ἄλλες εἰκόνες εἶναι τὸ βημόθυρο μὲ τὸν Εὐαγγελισμὸ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς καὶ οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ. Βλ. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych» (ὅπως στὴ σημ. 72), εἰκ. 13. *Monastery of St. Catherine*, εἰκ. 120.

88. Βλ. κυρίως Weitzmann, «Icon Painting».

89. Πλάτος πλαισίου: 3 ἐκ. Weitzmann, «Thirteenth-Century Crusader Icons», σ. 183-185, εἰκ. 5-6. Ἀνατ. Weitzmann, *Studies*, ἀρ. XI, σ. 295-297, εἰκ. 5-6. Weitzmann, «Icon Painting», σ. 64-65, εἰκ. 26-28. Ἀνατ. Weitzmann, *Studies*, ἀριθ. XII, σ. 338-339, εἰκ. 26-28. Weitzmann, *Icon*, σ. 37, 114 καὶ πίν. 38 (ἔγχρωμος). Weitzmann et al, *The Icon*, σ. 204-205 καὶ ἔγχρωμοι πίνακες στὶς σελ. 225 καὶ 227 (χρονολογεῖται στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ.). O. Demus, «Zum Werk eines Venezianischen Malers auf dem Sinai», *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, ἔκδ. I. Hutter, Βιέννη 1984, σ. 131-142, πίν. XLVI, LXVII.

90. Weitzmann, «Icon Painting», σ. 64.

91. Πλαίσιο πλάτους 1,2 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,8 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη ἔχει περασθεῖ μὲ κόκκινο χρῶμα σὲ λευκὴ προετοιμασία. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 194. II, σ. 177 (χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ.).

92. Κάθε φύλλο. 51 x 39,7 ἐκ. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 5,5 ἐκ. Πάχος σανίδας: 3 ἐκ. Οἱ πίσω ὄψεις κοσμοῦνται μὲ ἐπάλληλες λωρίδες ἀπὸ κυματιστὲς κόκκινες πινελιές. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 188-190. II, σ. 171-173 (χρονολογεῖται στὸν 13ο αἰ.). Weitzmann, «Icon Painting», σ. 66-68, εἰκ. 33-40. Ἀνατ. Weitzmann, *Studies*, ἀρ. XII, σ. 340-343. Weitzmann, *Icon*, σ. 37, 112 καὶ πίν. 37 (ἔγχρωμος). Weitzmann, «Crusader Icons», σ. 150, πίν. LV, εἰκ. 8. Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 205, ἔγχρωμος πίν. στὴ σελ. 227 (χρονολογεῖται στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ.). Belting, *Bild und Kult*, σ. 375, 378, εἰκ. 205.

93. Πρβλ. Weitzmann, *Icon*, σ. 112. Weitzmann et al., *The Icon*, σ. 205.

94. Γέννηση. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 1,7 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,7 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ ἐπάλληλες λωρίδες ἀπὸ κόκκινες καστανὲς κυματιστὲς πινελιὲς σὲ λευκὴ προετοιμασία. Βάπτιση: Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 1,8 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,9 ἐκ. Ἡ διακόσμηση στὴν πίσω ὄψη ὅπως καὶ στὴ Γέννηση. Γέννηση: K. Weitzmann, «Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21(1972), σ. 289-290, εἰκ. 10. Ἀνατ. Weitzmann, *Studies*, ἀριθ. XIII, σ. 397-398, εἰκ. 10.

95. Ὕψος: 33,5 ἐκ. Πλάτος τοῦ τμήματος ποὺ σώζεται: 10 ἐκ. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 1,6 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,1 ἐκ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 176. II, σ. 163-164 (χρονολογεῖται στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 13ου αἰ.).

96. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 185, 186. II, σ. 170-171 (χρονολογεῖται στὸν 13ο αἰ.). Galey, *Sinai*, εἰκ. 99 (ἔγχρωμη). Weitzmann, «Crusader Icons», σ. 148-149, πίν. LIII, εἰκ. 3-4. *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 125-126. Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 67-69, εἰκ. 63, 64.

97. Ἡ δεύτερη εἰκόνα λιτανείας στὴ Μονὴ φέρει τὴν Ὁδηγήτρια στὴν κύρια ὄψη καὶ τὴ Σταύρωση στὴν ἄλλη ὄψη. Στὴν παροῦσα κατάσταση ἔχει δεχθεῖ νέο στρῶμα ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Κορνάρο.

98. Weitzmann, «Icon Painting», σ. 71-72. Ἀνατ. Weitzmann, *Studies*, ἀρ. XII, σ. 345-346.

99. Weitzmann, «Icon Painting», σ. 71-72. Ἀνατ. Weitzmann, *Studies*, ἀρ. XII, σ. 345.

100. Πρβλ. Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 71.

101. Ὁδηγήτρια: Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 2,5 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη, ποὺ ἔχει περασθεῖ μὲ ἄσπρη προετοιμασία, ὑπάρχουν ἐπάλληλες λωρίδες ἀπὸ κόκκινες καστανὲς κυματιστὲς πινελιές. Weitzmann, «Icon Painting», σ. 78, εἰκ. 61. Ἀνατ. εἰς Weitzmann, *Studies*, ἀρ. XII, σ. 352, εἰκ. 61. Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting», σ. 64-66, εἰκ. 6. Σταύρωση: Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 2,5 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη ἡ ἴδια διακόσμηση ὅπως καὶ στὴν Ὁδηγήτρια.

102. Ἡ θαυματουργὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς τῶν Ὁδηγῶν ἔδειχνε ἀπὸ κάποια ἐποχὴ καὶ ἔπειτα στὴν ἄλλη ὄψη τὴ Σταύρωση, ὅπως ὑποδηλώνουν διάφορες μαρτυρίες. Ἡ συνύπαρξη τῆς Ὁδηγήτριας καὶ τῆς Σταυρώσεως ἔχει παράλληλα καὶ στὴ δυτικὴ τέχνη. Βλ. καὶ Belting, *The Image and Its Public* (βλ. σημ. 68), εἰκ. 81.

103. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 3,3 ἐκ. Πάχος σανίδας: 2,8 ἐκ. Στὴν πίσω ὄψη, ποὺ ἔχει περασθεῖ μὲ ἄσπρη προετοιμασία, διπλὸς κόκκινος σταυρός. Galey, *Sinai*, εἰκ. 64 (ἔγχρωμη).

104. Πρόσθετο πλαίσιο ἀπὸ τέσσερα πηχάκια πάχους 2,7 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη ἔχει περασθεῖ μὲ ἄσπρη προετοιμασία ἐνῶ οἱ τριγωνικὲς περιοχὲς στὶς γωνίες ἔχουν περασθεῖ ἀπὸ πάνω μὲ κόκκινο καστανὸ χρῶμα καὶ μὲ πρόσθετες λωρίδες σὲ βαθύτερο κόκκινο καστανό. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὴ συνάδελφο Helen Evans γιὰ εὔστοχες παρατηρήσεις ὡς πρὸς τὰ «ἀρμενικὰ» στοιχεῖα τῆς εἰκόνας.

105. Ὁ μαῦρος ἀκόλουθος τῶν τριῶν Μάγων πρωτοεμφανίζεται στὴ Δυτικὴ τέχνη στὸ ἀνάγλυφο τοῦ ἄμβωνα τοῦ Nicola Pisano στὸν καθεδρικὸ ναὸ τῆς Σιένα (γύρω στὸ 1270). Μόνον ἀπὸ τὸν 14ο αἱ. ὁ τρίτος Μάγος θὰ υἱοθετήσει σὲ ἀρκετὰ δυτικὰ ἔργα τὰ χαρακτηριστικὰ ἑνὸς μαύρου. Βλ. σχετικὰ P. H. D. Kaplan, *The Rise of the Black Magus in Western Art* (Studies in the Fine Arts: Iconography, No. 9), Ann Arbor 1985, ἰδιαίτερα σ. 85-101.

106. Στὰ ἀριστουργήματα τῆς Μονῆς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀνήκουν τὰ ἀκραῖα φύλλα μικροῦ τριπτύχου μὲ παραστάσεις μαρτύρων καὶ μοναχῶν ἁγίων, τμῆμα εἰκόνας μὲ τὶς προσωπογραφίες τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου καὶ τὸ δίπτυχο μὲ τὴν Ὁδηγήτρια καὶ τὴν Ἀποκαθήλωση. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 62-63, 225 καὶ 234. II, σ. 77-78 (χρονολόγηση τοῦ ἔργου γύρω στὸ 1300 ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν Buchthal).

107. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 208-213, 214-217. II, σ. 189-191.

108. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 223. II, σ. 196.

109. Πλάτος πλαισίου: 1 ἐκ. Πάχος σανίδας: 1 ἐκ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 214-217. II, σ. 190-191. *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 130 (ἔγχρωμη): Εὐαγγελισμός, Γέννηση, Βαϊοφόρος καὶ Σταύρωση.

110. Πρόσθετο πλαίσιο πλάτους 2,4 ἐκ. Πάχος σανίδας (χωρὶς τὸ πλαίσιο): 2,2 ἐκ. Μὲ τὸ πλαίσιο: 4,2 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη εἶναι ἀδιακόσμητη καὶ φέρει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου A. Soler i Palet, «Un retaule catala del monestir del Sinai», *Estudis Universitaris Catalans* VI (1912), σ. 92-94. J. Couyat-Barthoux, «Sur une peinture catalane du XIVe siècle trouvée au monastère du Sinaï», *Anuari del Institut d'Estudis Catalans* V (1913 - 1914), σ. 729-733.

111. Ὁ Bernardo Maresa, πολίτης τῆς Βαρκελώνης, διορίσθηκε πρόξενος στὶς 13 Νοεμ. 1835 ἀπὸ τὸν βασιλιὰ Πέτρο, ἐνῶ ἡ λήξη τῆς θητείας του ἦταν στὶς 23 Αὐγ. 1390. A. Lopez de Meneses, *Los consulados Catalanes de Alejandria y Damasco en el Reinado de Pedro el Ceremonioso*, Σαραγόσα 1956, σ. 183.

112. Ὅ.π., σ. 132.

113. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Delfim Santos καὶ τὸν Toby Baldwin γιὰ τὴ βοήθειά τους στὴν ἀνάγνωση τῆς ἐπιγραφῆς.

114. Βλ., π.χ., J. Sureda, *El Gotic Catala, I. Pintura*, Βαρκελώνη χ.χ.

115. Στὴ Συρία εἶχε ἐγκατασταθεῖ ἀποικία Καταλανῶν ἐμπόρων σὲ μία ἐποχὴ ποὺ ἡ καταλανικὴ παρουσία στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο εἶχε γίνει ἰδιαίτερα αἰσθητή. Βλ. καὶ K. M. Setton, «The Catalans and Florentines in Greece, 1380 - 1462», εἰς K. M. Setton καὶ H. W. Hazard, ἐκδ., *A History of the Crusades*, III. Madison, Milwaukee, Λονδίνο 1975, σ. 267.

116. Eckenstein, *History of Sinai*, σ. 156.

117. Ὅ.π., σ. 155-164.

118. Γιὰ τὴν οἰκονομικὴ ἀκμὴ τῆς Μονῆς στὸ β΄ μισὸ τοῦ 15ου αἱ. βλ. καὶ Ἄμαντος, *Σύντομος ἱστορία*, σ. 38-39. Z. N. Τσιρπανλῆς, «Ὁ Ἰ. Πλουσιαδηνὸς καὶ ἡ σιναϊτικὴ ἐκκλησιασία τοῦ Χριστοῦ Κεφαλᾶ στὸ Χάνδακα», *Θησαυρίσματα* 3(1964), κυρίως σ. 8-12. Πρβλ. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες Σινᾶ», σ. 229. Γιὰ ὁρισμένα χαρακτηριστικὰ τοῦ σιναϊτικοῦ ἐργαστηρίου εἰκόνων καὶ μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς β΄ πεντηκονταετίας τοῦ 15ου αἱ. βλ. Χατζηδάκης ὅ.π., σ. 224-229.

119.. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 1,4 ἐκ. Πάχος σανίδας: 1,4 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη εἶναι περασμένη μὲ ἄσπρη προετοιμασία καὶ καλυμμένη μὲ ὕφασμα. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 235. II, σ. 205-206 (χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἱ.). G. Babić, «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», *Arte Cristiana* ἀριθ. 724 (1989), σ. 74, εἰκ. 21.

120. Πρόσθετο πλαίσιο πλάτους 1,7 ἐκ. Πάχος σανίδας μὲ τὸ πρόσθετο πηχάκι: 2,6 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη κοσμεῖται μὲ πυκνὲς ἐπάλληλες λωρίδες ἀπὸ κόκκινες, καστανὲς κυματιστὲς πινελιὲς ἐπάνω σὲ ἄσπρη προετοιμασία.

121. Τὸ θέμα καὶ οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας τοῦ Θρήνου πείθουν ὅτι εἶχε καθορισμένη λειτουργία στὸν ναό, πιθανότατα νὰ τοποθετεῖται στὸ προσκυνητάριο τὶς ἡμέρες τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας (κυρίως τὴ Μ. Παρασκευὴ ποὺ τὸ συγκεκριμένο θέμα ἦταν ὁ πυρήνας τῆς ἀκολουθίας).

122. Αὐτόξυλο πλαίσιο πλάτους 4,1 ἐκ. Ἀρχικὸ πάχος σανίδας: 3,9 ἐκ. Ἡ πίσω ὄψη εἶναι περασμένη μὲ ἄσπρη προετοιμασία. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 221. II, σ. 194-195. *St. Catherine's Monastery*, εἰκ. 145 (ἔγχρωμη).

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
(Κρητικὴ Σχολὴ)

1. Στὴν ἐπιλογὴ βοήθησε πολὺ ἡ πτυχιοῦχος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ τμήματος τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Ἀθηνῶν Ἀναστασία Δρανδάκη.

2. M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 - 1500)», *Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976, μελέτη II, σ. 196.

3. *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, σ. 10.

4. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι καὶ τὸ κοινό τους: ἡ ἀντιμετώπιση τῆς τέχνης τους στὴ Βενετοκρατία», *Κρητικὰ Χρονικά*, περ. 3, τόμ. ΚΣΤ΄ (1986), σ. 255.

5. *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, σ. 11.

6. Ὅ.π., σ. 12.

7. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ὅ.π., σ. 258.

8. Μ. Χατζηδάκης, *ΙΕΕ*, τόμ. Ι, Ἀθήνα 1974, σ. 434.

9. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ὁ ζωγράφος Ἄγγελος Ἀκοτάντος: τὸ ἔργο καὶ ἡ διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα* 18 (1961), σ. 290, 298. Βλ. καὶ Μ. Μανούσακας, «Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου Κρητικοῦ ζωγράφου», *ΔΧΑΕ* περ. 4, τόμ. 2 (1960-61), σ. 139-150.

10. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, σ. 147-153, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

11. Τὸ πλαίσιό της ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο, ἐλαφρὰ ἔξεργο, ἔχει πλάτος 2,4 ἐκ. Ἐκτὸς ἀπὸ δύο ταίνες σὲ χρῶμα γαλάζιο καὶ κοραλλί, ποὺ περιβάλλουν τὴν εἰκόνα, καὶ οἱ τονισμένες γραμμὲς τῶν φρυδιῶν Χριστοῦ καὶ Προδρόμου εἶναι, νομίζω, προσθῆκες διασκευαστῆ.

12. Πάνω ἀπὸ αὐτὴν ἐπαναλαμβάνεται ἡ ὑπογραφὴ μὲ γράμματα μισὰ στὸ μέγεθος, διαφορετικοῦ μαύρου χρώματος, ὀφειλόμενα ἴσως στὸν Ἰωάννη Κορνάρο, ποὺ πρόσθεσε κατὰ τὴ συνήθειά του τὴ λέξη ΚΡΗ(ΤΟϹ).

13. Μορφολογικὰ ὁ Χριστὸς μοιάζει στὸν ἐνυπόγραφο Χριστὸ τοῦ Ἀγγέλου, τοῦ Μουσείου Ζακύνθου (*Holy Image*, σ. 124, εἰκ. 43). Ἡ Παναγία προσωπογραφικὰ μοιάζει μὲ τὴ Θεοτόκο τῆς Δεήσεως τοῦ Ἀγγέλου τῆς Συλλογῆς Κανελλοπούλου (Théano Chatzidakis, *L' Art des Icônes en Crète et dans les îles après Byzance, Europalia*, Grèce 1982, εἰκ. 2).

14. Μοναδικὲς παραφωνίες ξέφυγαν ὁ ἐπίπεδος χαμηλὸς χιτώνας τοῦ Προδρόμου μὲ τὴν περισσὰ λοξὴ γραμμὴ τοῦ κρασπέδου του, ἡ ὁποία κατευθύνεται πίσω ἀπὸ τὸν ξύλινο θρόνο τοῦ Χριστοῦ.

15. Ἐκ Μετοχίου τῆς Μονῆς.

16. Γιὰ τὸν ἅγιο Φανούριο βλ. M. Vassilakes-Mavrakakes, «Saint Phanourios: Cult and Iconography», *ΔΧΑΕ* περ. 4, τόμ. 10 (1980 - 81), σ. 223-238.

17. Κατὰ τὴν Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, εἶναι γνωστὲς ἑπτὰ εἰκόνες τοῦ ἁγίου ζωγραφισμένες ἀπὸ τὸν Ἄγγελο, ὅ.π., σ. 293. Σ' αὐτὲς ἂς προστεθεῖ καὶ ὁ ἅγιος τῆς Δεήσεως αὐτῆς.

18. Τὸ πλαίσιο ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο, ἐπιζωγραφημένο. Τὴν εἰκόνα δημοσίευσε καὶ ὁ Weitzmann, *Ikonen*, ἀριθ. 22.

19. Ἡ ὑπογραφὴ ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΡΗ(ΤΟϹ) θεωρεῖται πάντως μεταγενέστερη προσθήκη, ὀφειλόμενη ἴσως στὸν Κορνάρο. Γιὰ τὸν Κορνάρο βλ. Ν. Β. Τωμαδάκης, «Ἰωάννης Κορνάρος, Κρὴς ζωγράφος (1745 - 1796)», *Κρητικὰ Χρονικά*, Β΄ (1948), σ. 253-264.

20. Δ. Ἰ. Πάλλας, «Οἱ βενετοκρητικὲς μικρογραφίες Olschki 35398 τοῦ ἔτους 1415», *Πεπραγμένα Β΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Α΄, Ἀθῆναι 1967, πίν. ΡΚΒ΄.

21. Κατὰ τὸν προσωπογραφικὸ τύπο ὁ Πρόχορος θυμίζει τὴν Καρδιώτισσα τοῦ Ἀγγέλου (*Holy Image*, σ. 125, εἰκ. 44) καὶ τὸν κάτω δεξιὰ ἀπόστολο τῆς εἰκόνας «Χριστὸς ἡ Ἄμπελος» τοῦ ἴδιου ζωγράφου (*Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, πίν. 10).

22. *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, ὅ.π., εἰκ. 3 καὶ σ. 18-19.

23. Ἡ ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας εἶναι κυρτὴ καὶ πίσω ἔχει δύο δοκίδες.

24. Καὶ στὰ χρώματα διαπιστώνονται ὁμοιότητες. Στὸ σχέδιο οἱ διαφορὲς ἐπουσιώδεις. Διαφέρει καὶ ἡ ἐπιγραφὴ τῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ, *Τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων*, δανεισμένη μᾶλλον ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς ἑορτῆς (21 Νοεμ.). Ἡ ἐπιγραφὴ ἀπαντᾶ καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ τὸ ἴδιο θέμα στὴν Πάτμο (*Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 104). Σὲ δίζωνη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ μὲ τὸ Γενέσιο ἐπάνω, τὰ Εἰσόδια κάτω εἰκονίζονται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο· βλ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 236. Τὴν εἰκόνα χρονολογοῦν οἱ ἴδιοι, τ. II, σ. 207, μᾶλλον στὸ β΄ μισὸ τοῦ 15ου αἱ. Τὴν παραλλαγὴ τῶν Εἰσοδίων τοῦ Ἀγγέλου μιμήθηκαν πολλοί. Παρόμοια εἰκόνα βρίσκεται μεταξὺ τοῦ Δωδεκαόρτου στὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ, ἕκτη ἀπὸ τὸν βορρᾶ.

25. Μ. Χατζηδάκης, *ΙΕΕ*, τ. Ι, σελ. 421.

26. M. Chatzidakis, «Les débuts de l' École Crétoise et la question de l' École dite Italogrecque», *Études sur la peinture Postbyzantine, Var. Repr.*, Λονδίνο 1976, μελέτη IV, σ. 178, 182.

27. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, ὅ.π., σ. 298.

28. *Εἰκόνες Πάτμου*, πίν. 204 β.

29. Ὅ.π., σ. 62. Καὶ ὅσον ἀφορᾶ στὰ χρώματα τοῦ προσώπου ὁ ἀρχάγγελος θυμίζει καὶ τὴν ἔνθρονη Παναγία τοῦ Μουσείου Μπενάκη (ἀρ. 3051), τὴν ἀποδιδόμενη στὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἀ. Ρίτζου (*Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, σ. 29). Κατὰ τὸ τμῆμα ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, ἀρκετὰ ὅμοια εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ στηθαίου ἀρχαγγέλου ἀπὸ τὴ Σπηλιὰ Κισσάμου Κρήτης (*Βυζαντινὴ - Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, εἰκ. 106 τῆς σ. 107). Ἡ τεχνική της, ὅπως σημειώθηκε (Μ. Μπορμπουδάκης, σ. 107-108), σχετίζει τὴν εἰκόνα μὲ τὴν τέχνη τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου.

30. *Εἰκόνες Πάτμου*, πίν. 114 καὶ σ. 101-102. Καὶ σ' αὐτήν, ἐνῶ τὰ πόδια ἀποδίδονται κατ' ἐνώπιον, ὁ κορμός, ἡ κοιλιὰ καὶ τὸ ἰσχίον εἰκονίζονται ὡς ἐὰν τὸ δεξιὸ σκέλος ἦταν ἄνετο. Τὸ ἴδιο ὅμως γίνεται καὶ σὲ στρατιωτικὸ ἅγιο τῆς Περιβλέπτου (Μ. Χατζηδάκης, *Μυστρᾶς* [1987], εἰκ. 56). Ὁ ἴδιος (*Εἰκόνες Πάτμου*, πίν. 502δ) δημοσίευσε ἀρχάγγελο ἀπὸ τὴ Μονὴ Σινᾶ. Εἶναι ὁμοιότατος πρὸς τὸν ἐδῶ δημοσιευόμενο. Πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο ἢ διαφορετικὸ ἔργο;

31. Τὸ σανίδι τῆς εἰκόνας εἶναι σκαλισμένο κατὰ τὸ μέσον σὲ ὀρθογώνιο διαστάσεων 17,5 × 15 ἐκ., ὅπου ζωγραφήθηκε ἡ Παναγία μὲ τὴν ἐπιγραφή: Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ.

32. Marisa Bianco Fiorin, «Un Inedita Madonna Hodigitria di Andrea Rico da Candia», *Atti dei civici musei di storia ed arte di Trieste*, ἀρ. 8(1973-75), σ. 5-9, εἰκ. 2.

33. Ὁ Χριστὸς στὸ πρόσωπο θυμίζει τὸν Κύριο τῆς Δεήσεως τοῦ Ἀγγέλου τῆς εἰκ. 77, ἔνδειξη σχέσης μεταξὺ τῶν ζωγράφων τῶν δύο εἰκόνων. Καὶ ἀπὸ τὶς ἄλλες προτομὲς τοῦ πλαισίου, οἱ μορφὲς τῶν ἁγίων Νικολάου καὶ Ἀντωνίου εἶναι κοντὰ πρὸς τὶς ἀντίστοιχες τοῦ πλαισίου τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Ἀ. Ρίτζου στὸ Τόκιο (πρόχειρα *Εἰκόνες Πάτμου*, πίν. 201).

34. Τὸ πλαίσιο εἶναι κολλημένο στὸ σανίδι τῆς εἰκόνας.

35. Τὰ καλύμματα αὐτὰ εἶναι συνηθισμένα τὸν 16ο αἱ. Βλ. τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου στὸ Νησὶ Ἰωαννίνων (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου*, Ἰωάννινα 1980, εἰκ. 66, Κοίμηση τοῦ Ἁγίου Νικολάου), τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εἰκ. II, 121), ἐπίσης βλ. εἰκόνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἱ. (N. Ζίας, «Some representations of Byzantine Cantors», *ΑΑΑ* 1969, εἰκ. 4). Γιὰ τὴν προέλευση τῶν καλυμμάτων ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ χρόνια μαρτυρεῖ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ 14ου Οἴκου τοῦ Ἀκαθίστου σὲ τοιχογραφία τοῦ α΄ τετάρτου τοῦ 14ου αἱ. στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Ὀρφανῶν Θεσσαλονίκης (Α. Ξυγγόπουλος, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1964, εἰκ. 101, 102). Βλ. καὶ Neil K. Moran, «Musikalische Gesten in der byzantinischen Malerei des späten Mittelalters», *Zograf* 14 (1983), σ. 52-58. Στὴ σ. 59 περίλ. στὰ γερμανικά.

36. J. Goar, *Εὐχολόγιον* (β΄ ἔκδ., Βενετία 1730), σ. 452-453.

37. Ὅπως τὸ ἀριστερὸ οἰκοδόμημα τοῦ βάθους στὴν εἰκόνα τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς Σινᾶ (*Εἰκόνες Πάτμου*, πίν. 204β).

38. W. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*, Καίμπριτζ Μασσαχουσέττης 1931, πίν. XI καὶ σ. 68.

39. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 55-56. Ἀπαντᾶ ὅμως συχνὰ κατὰ τὸν 16ο αἱ., ὅπως θὰ δοῦμε πιὸ κάτω.

40. Πίσω δύο δοκίδες. Τὸ πλαίσιο ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο, πλ. 0,8 ἐκ. Δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Χατζηδάκη, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, σ. 266, εἰκ. 139. Μεγάλη εἰκόνα τοῦ ζωγράφου μὲ τὸ ἴδιο θέμα σώζεται στὴ Ζάκυνθο, βλ. τοῦ ἰδίου, *ΑΔ* 22(1967), Μέρος Β1 - Χρονικὰ σ. 28.

41. Ὁ Χατζηδάκης, *ΑΔ*, ὅ.π., τὸν χαρακτηρίζει ὡς ἄριστο.

42. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, σ. 265.

43. Εἶναι ραδινότερος μὲ ἀναλογίες πιὸ σωστὲς ἀπὸ τὸν ἴδιο ἅγιο τοῦ Παβία (β΄ μισὸ 15ου αἱ.) μὲ τὸ ἐπίσης πλατὺ πρόσωπο (*Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, εἰκ. 19). Εἶναι πιὸ κοντὰ στὸν ἅγιο Ἀντώνιο σὲ προτομὴ ποὺ βρίσκεται στὸ πλαίσιο τῆς ὑπ' ἀρ. 3051 εἰκόνας τοῦ Μουσείου Μπενάκη (Ξυγγόπουλος, *Κατάλογος*, πίν. 56Δ) καὶ στὸ τρίπτυχο 29537 τοῦ ἴδιου Μουσείου, τὸ χρονολογούμενο γύρω στὸ 1500.

44. Ὁλόγυμνος, μὲ τὸ σῶμα σκεπασμένο ἀπὸ μακριὲς τρίχες, ἔχει ζωγραφηθεῖ σὲ βυζαντινὴ τοιχογραφία τοῦ 1367/8 (Ν. Β. Δρανδάκης, «Ὁ σταυροειδὴς ναὸς τοῦ Προδρόμου στὰ Χρύσαφα τῆς Λακεδαίμονος», *Λακωνικαὶ Σπουδαὶ Θ΄* [1988], εἰκ. 15 καὶ σ. 320-321).

45. Οἱ κάτω παραστάσεις ἔχουν ὕψος 6,3 ἐκ.

46. *Holy Image*, σ. 129, εἰκ. 48· βλ. καὶ σ. 207-208. Ἀπὸ τὸν Χαρ. Μ. Κουτελάκη, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα τῆς Δωδεκανήσου μέχρι τὸ 1700*, ἐκδ. Δωδώνη, Ἀθήνα-Γιάννενα, 1986, σ. 70, τὸ βημόθυρο χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ 15ου αἱ.

47. Ὅ.π., πίν. 10α, 10β, 10γ καὶ σ. 71, 73, 75.

48. Γιὰ τὴ στάμνο βλ. Ντ. Μουρίκη, «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ», *ΑΔ* 25 (1970), σ. 218.

49. Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εἰκ. 30· βλ. καὶ τὸν Μωυσῆ τῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων· βλ. καὶ Chatzidakis, «Recherches», εἰκ. 91.

50. Τὰ ἴδια ἀπαντοῦν καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ 16ου αἱ.: στὸν μανδύα τοῦ Ἀαρὼν τοῦ πλαισίου τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου τῆς ζωγραφημένης ἀπὸ τὸν ἱερέα Δημήτριο (εἰκ. 88), στὸν Μωυσῆ τοῦ Σταυρονικήτα καὶ τῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, στοὺς Ἀγγέλους τῆς Θ. Λειτουργίας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εἰκ. 21-24) καὶ ἀλλοῦ. Καὶ τὰ κτίρια τοῦ βάθους στὸν Εὐαγγελισμὸ τῶν βημοθύρων μοιάζουν μὲ τὰ ἀντίστοιχα τῆς εἰκόνας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴ Λαύρα, τῆς ἀποδιδόμενης στὸν Θεοφάνη (Chatzidakis, «Recherches», εἰκ. 34).

51. Μίμηση τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ Ἀαρὼν εἶναι, νομίζω, οἱ μορφές τους στὰ βημόθυρα τοῦ σημερινοῦ τέμπλου τοῦ καθολικοῦ.

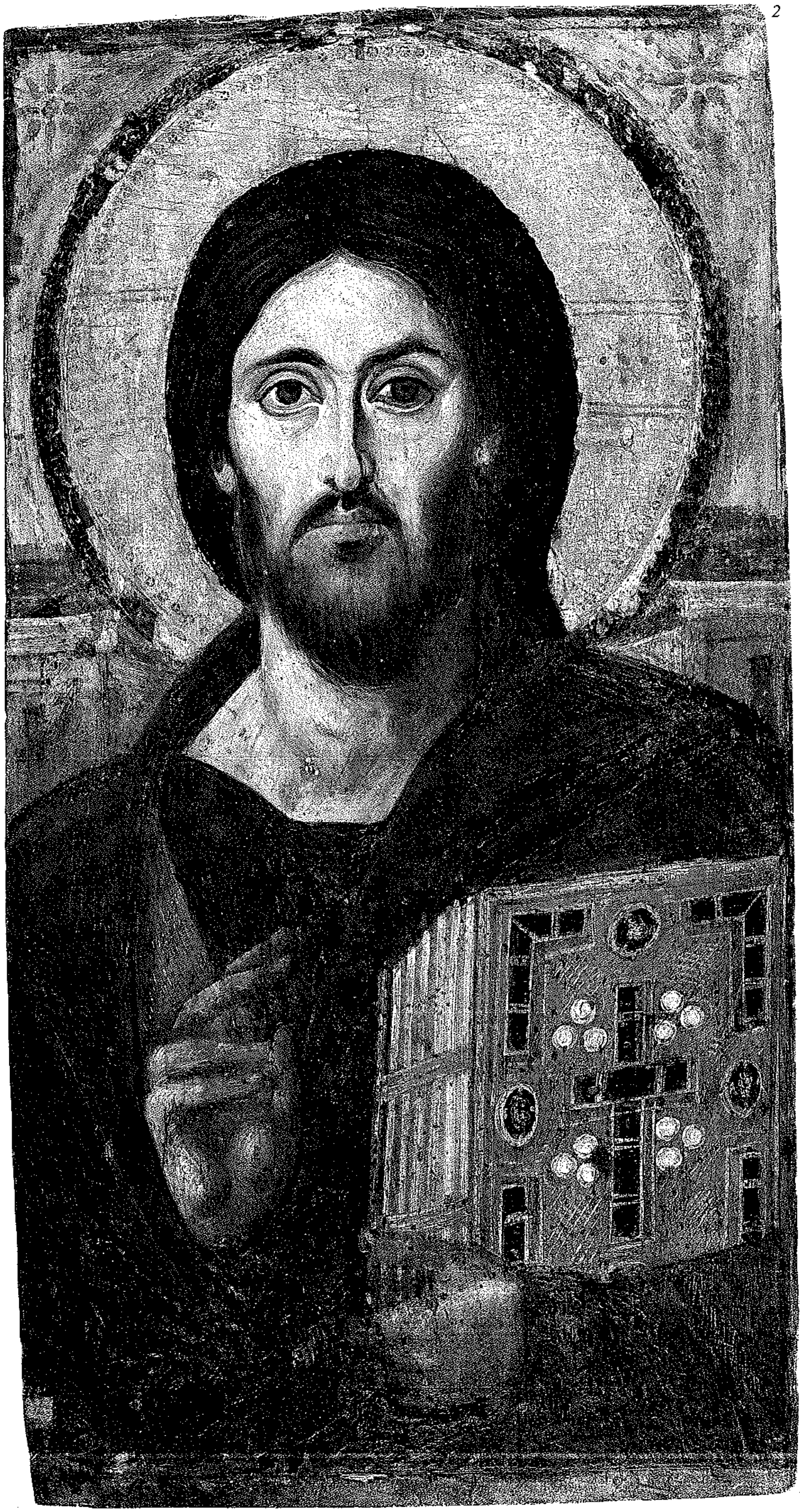
52. Πίσω ἔχει δύο δοκίδες. Τὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας εἶναι ἔξεργο.

53. Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εἰκ. 167· βλ. καὶ εἰκ. 162, 165. Ἀξιοπρόσεκτη ἡ διακοσμητικὴ δήλωση τῶν πτυχῶν τῆς περισκελίδας στὸ ἀριστερὸ γόνατο τοῦ Τήρωνος. Παρόμοια βλ. σὲ ἁγίους τοῦ Θεοφάνη τῆς ἴδιας Μονῆς, ὅ.π., εἰκ. 158, 165.

54. Ὅ.π., εἰκ. 167. Βλ. ὅ.π., εἰκ. 162 καὶ ἀσπίδα τοῦ ἁγίου Βίκτωρος.

55. Πίσω ἔχει δύο δοκίδες. Οἱ ἔντονα μαῦρες μικρὲς γραμμὲς ποὺ δηλώνουν τὰ φρύδια καὶ τὰ περιγράμματα ματιῶν καὶ προσώπων γεννοῦν τὴν ὑποψία μήπως εἶναι μεταγενέστερες προσθῆκες.

56. Παλαιότερα, τὸν 15ο αἱ. σὲ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ

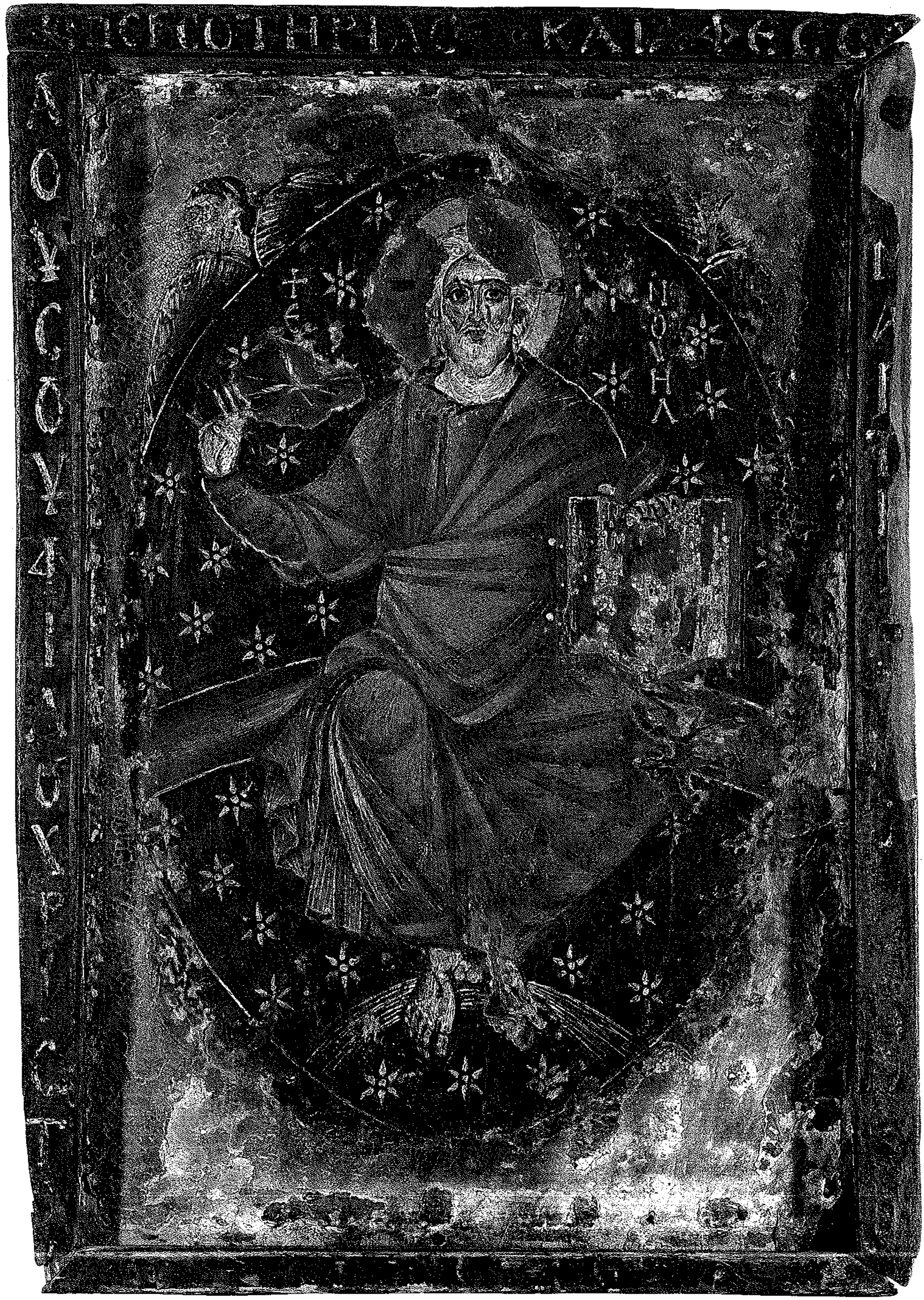


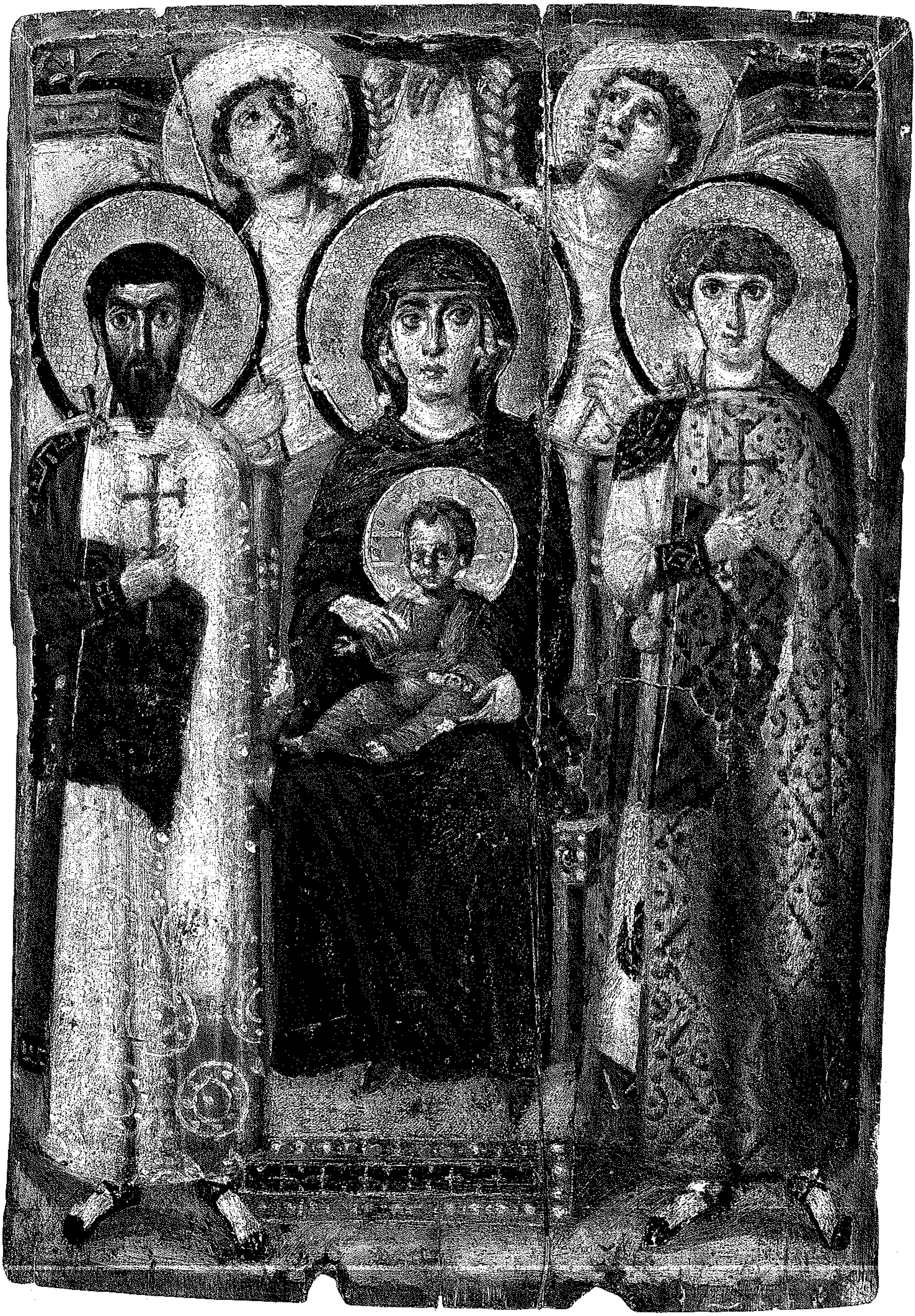
2

2. Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ
(84×45,5 ἐκ.). Ἐγκαυστικὴ εἰκόνα.
Πρῶτο μισὸ 6ου αἰώνα.

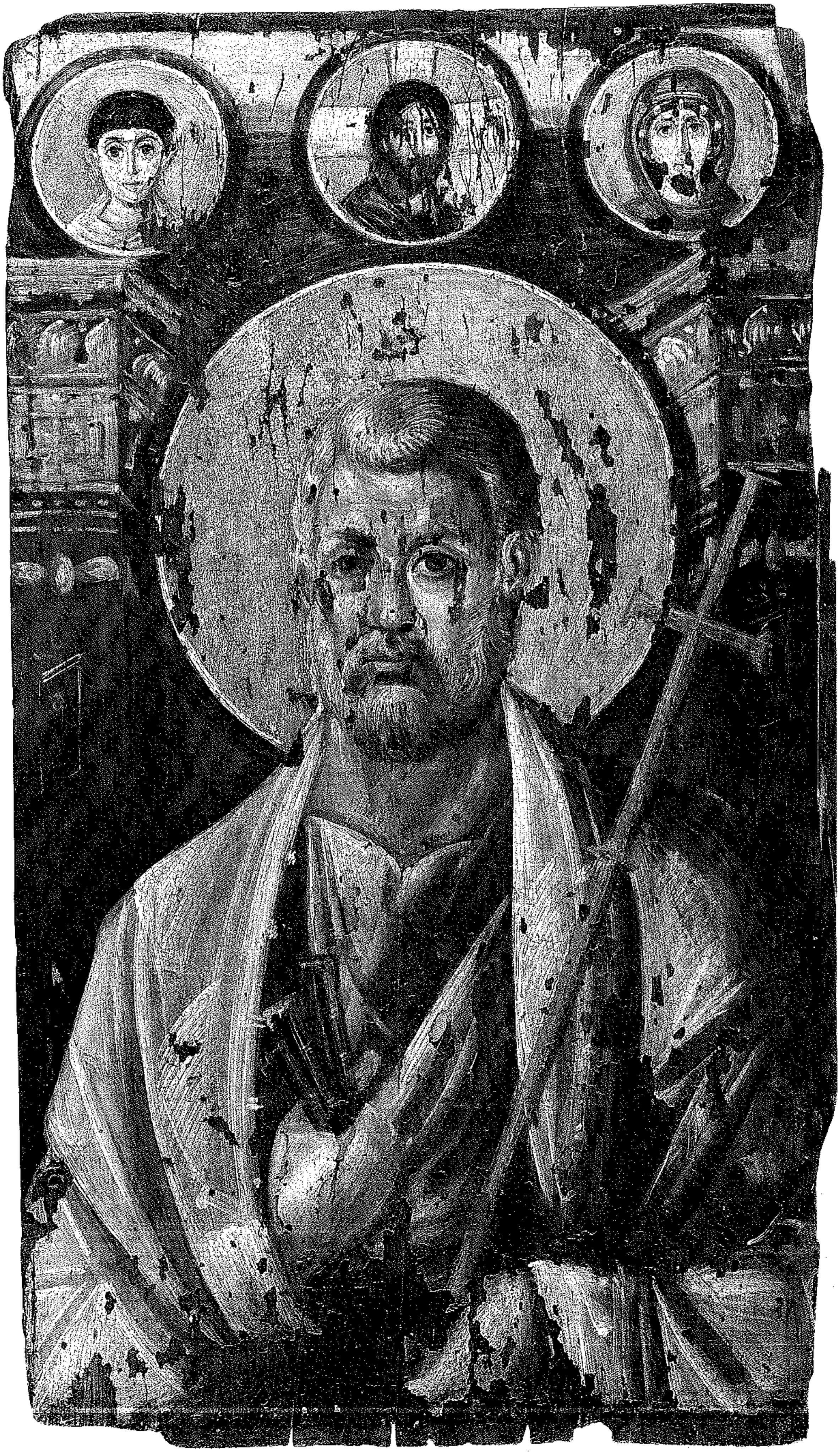
3. Ὁ Χριστὸς ἔνθρονος
(76×53,5 ἐκ.). Ἐγκαυστικὴ εἰκόνα.
Ἀρχὲς 7ου αἰώνα.

3




4

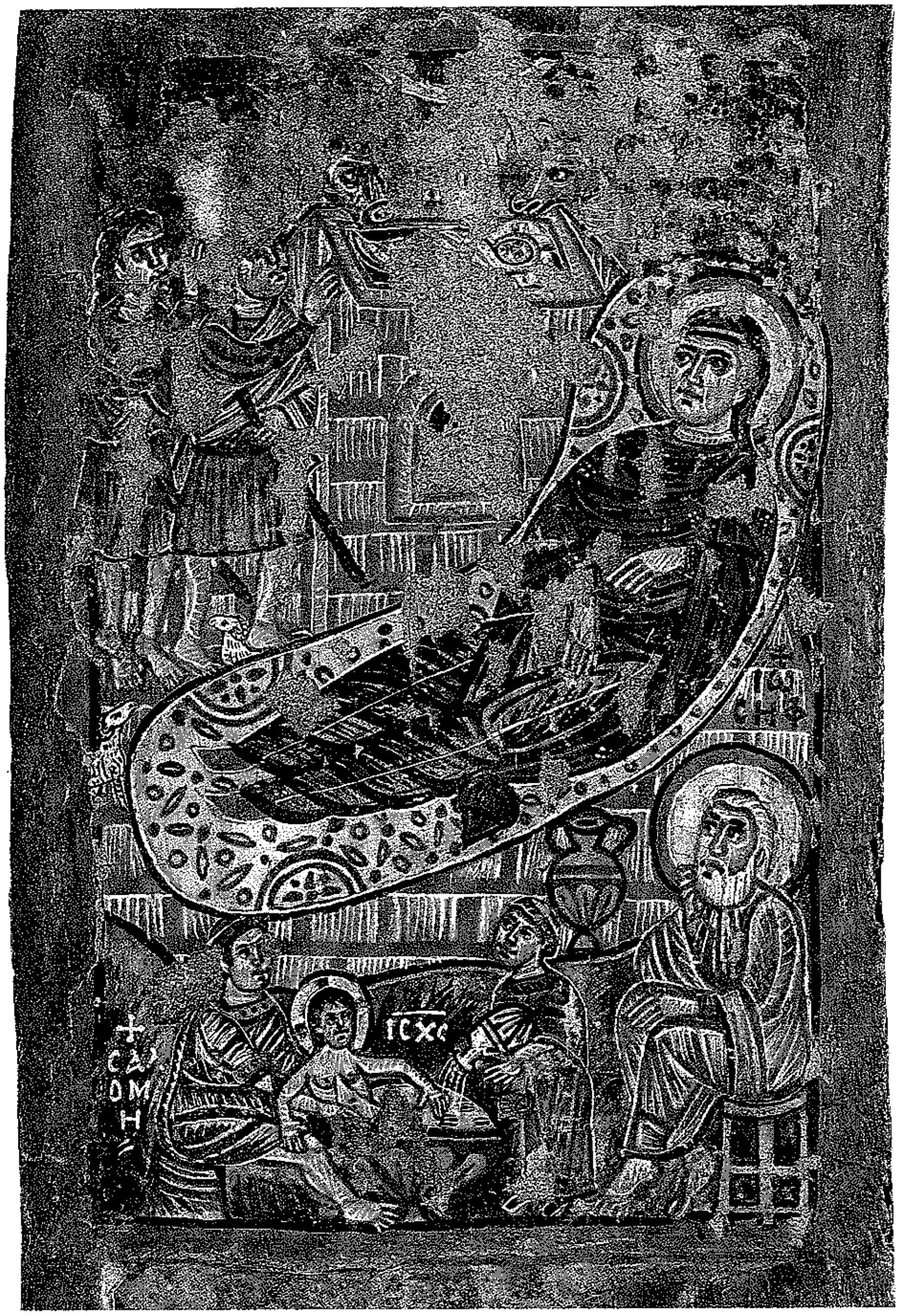
5



4. Ἡ Παναγία μεταξὺ τοῦ ἁγίου Γεωργίου καὶ τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Στρατηλάτη (68,5×49,7 ἑκ.). Ἐγκαυστικὴ εἰκόνα. Δεύτερο μισὸ 6ου ἢ πρῶτο μισὸ 7ου αἰώνα.

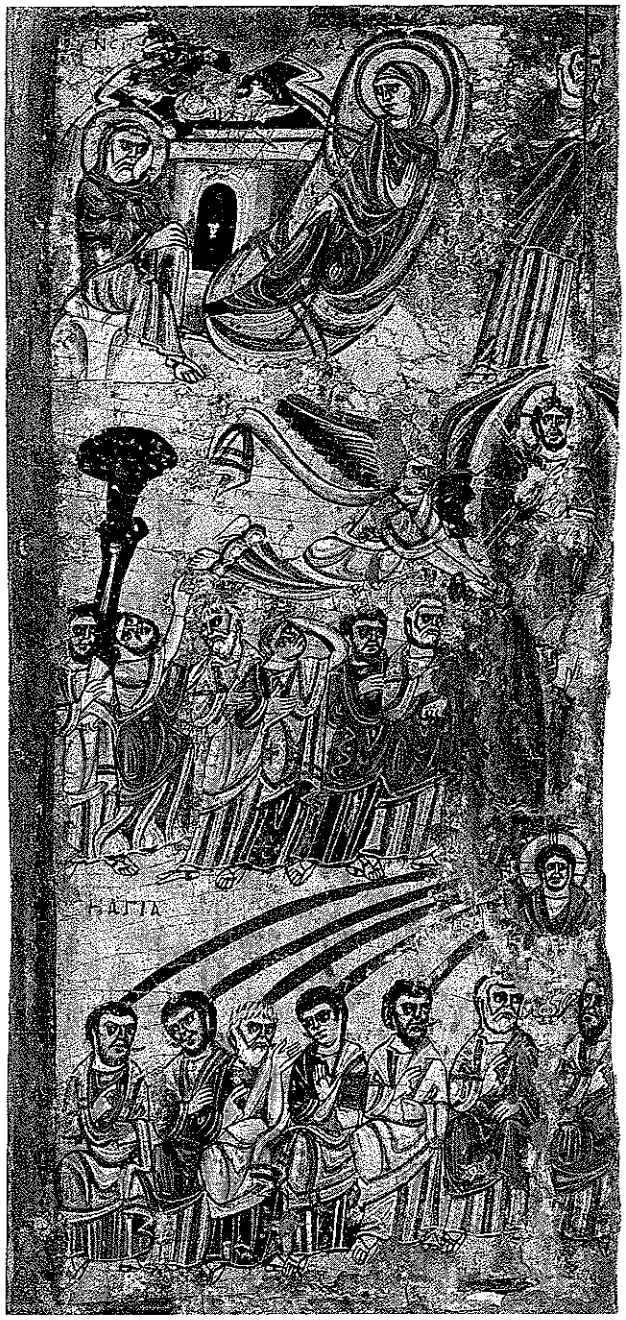
5. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος (92,8×53,1 ἑκ.). Ἐγκαυστικὴ εἰκόνα. Δεύτερο μισὸ 6ου ἢ πρῶτο μισὸ 7ου αἰώνα.

6



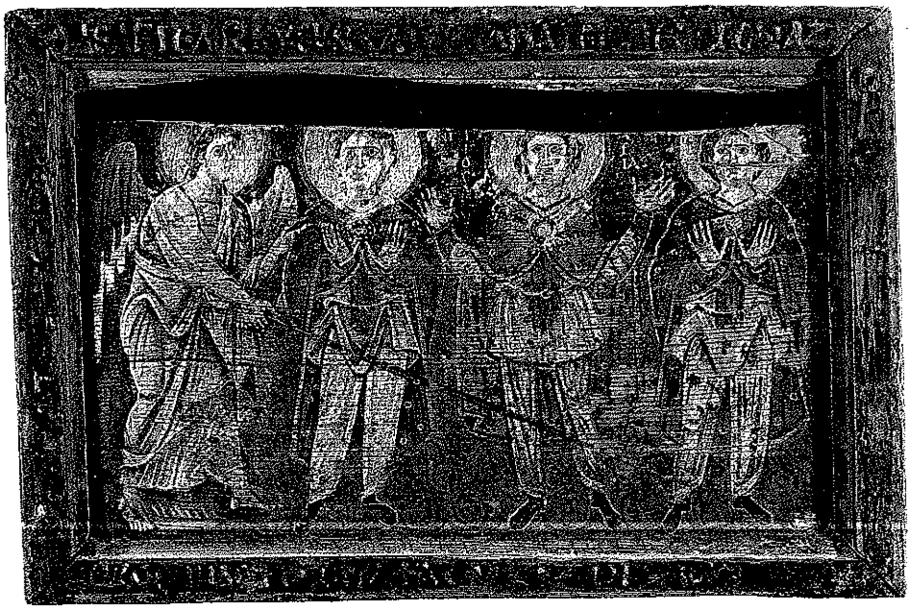
6. *Ἡ Γέννηση. Μεσαῖο φύλλο τριπτύχου (32,6×19,7 ἑκ.). Τέμπερα. 8ος - 9ος αἰώνας.*

7



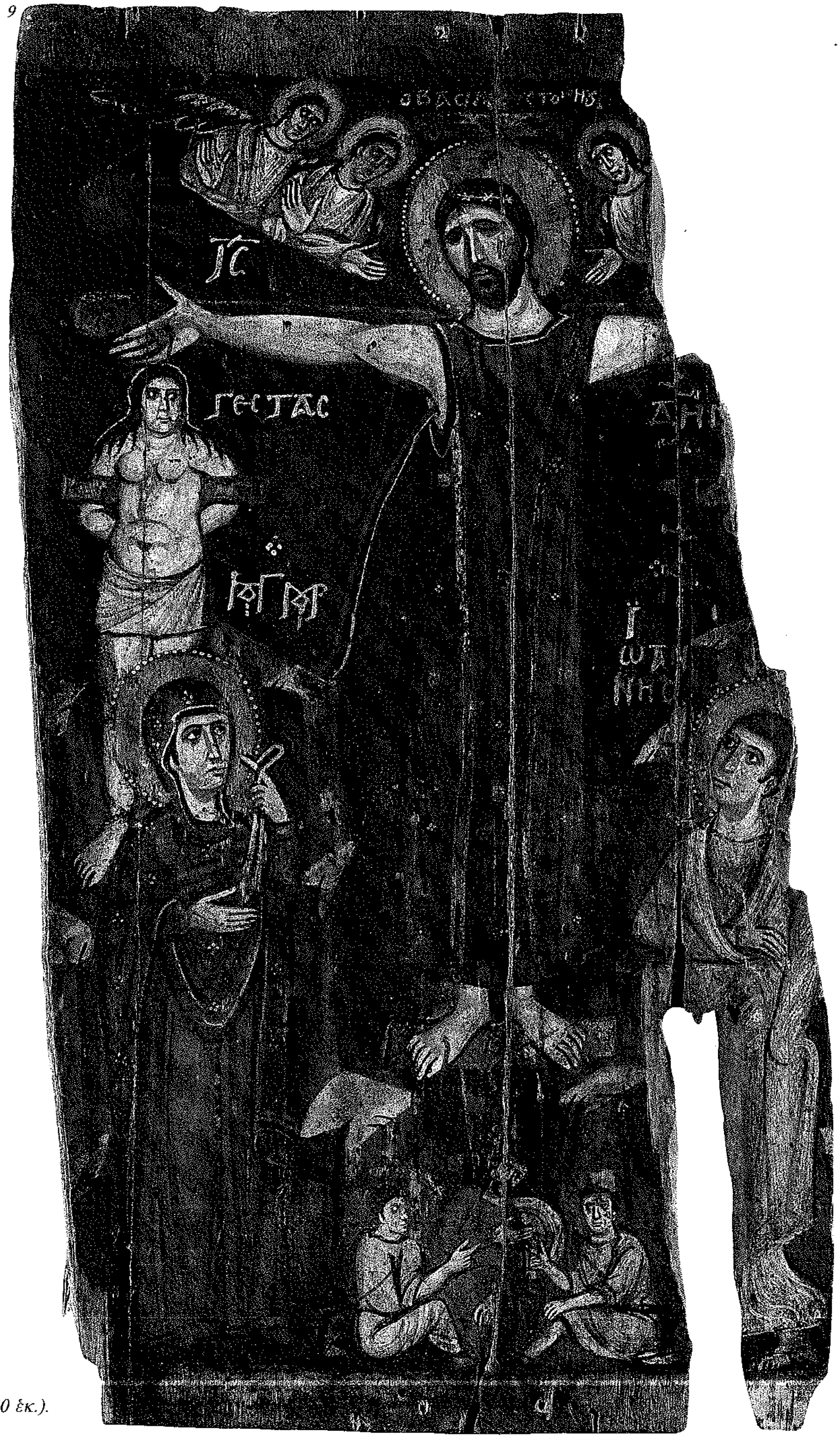
7. *Μεσαῖο φύλλο τριπτύχου μὲ παραστάσεις τῆς Γεννήσεως, τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῆς Πεντηκοστῆς (35,6×14,2 ἑκ.). Τέμπερα. 9ος - 10ος αἰώνας.*

8

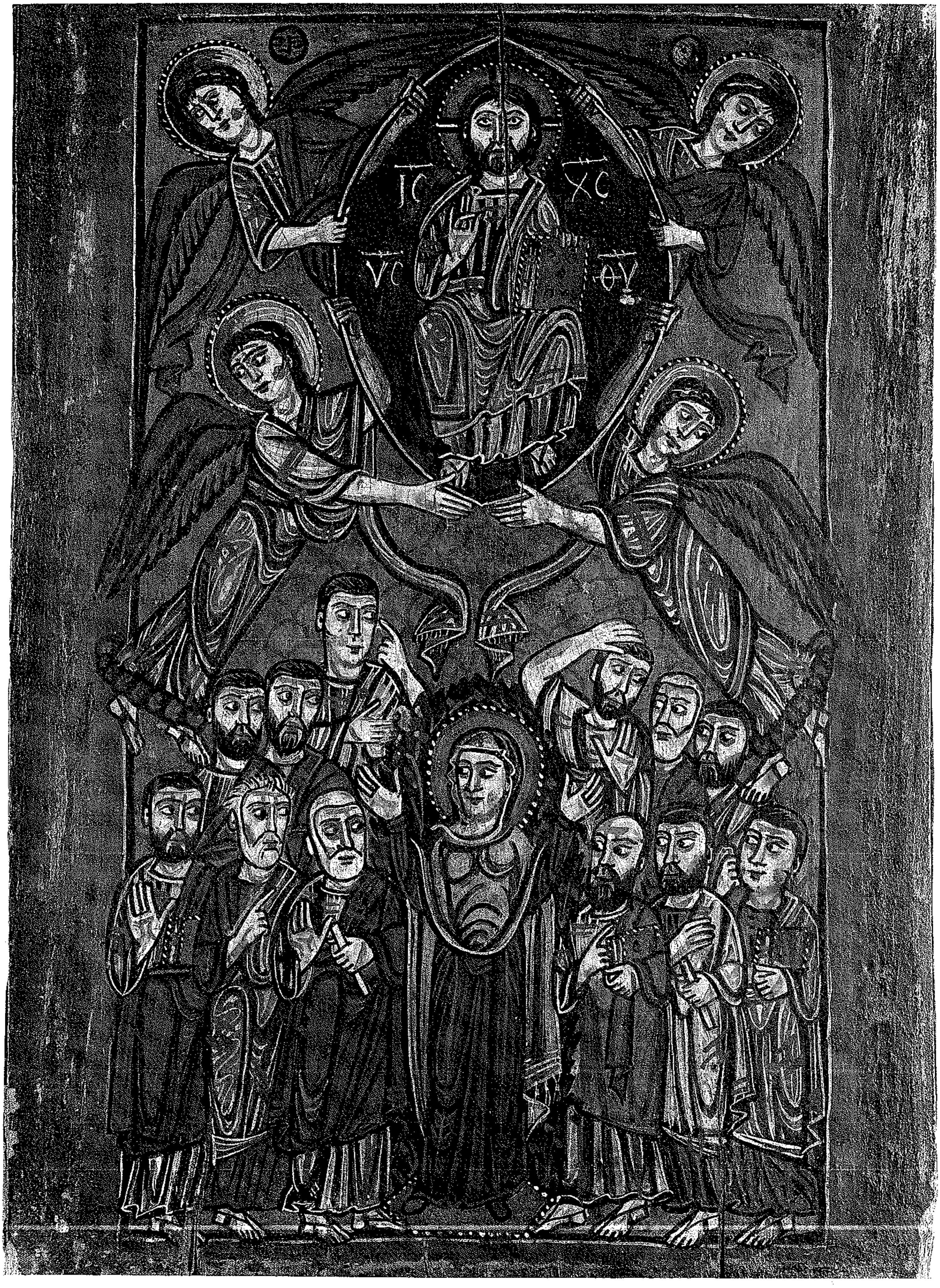


8. *Οἱ «Τρεῖς Παῖδες ἐν καμίνῳ» (35,5×49,6 ἑκ.). Ἐγκαυστικὴ εἰκόνα. 7ος αἰώνας.*

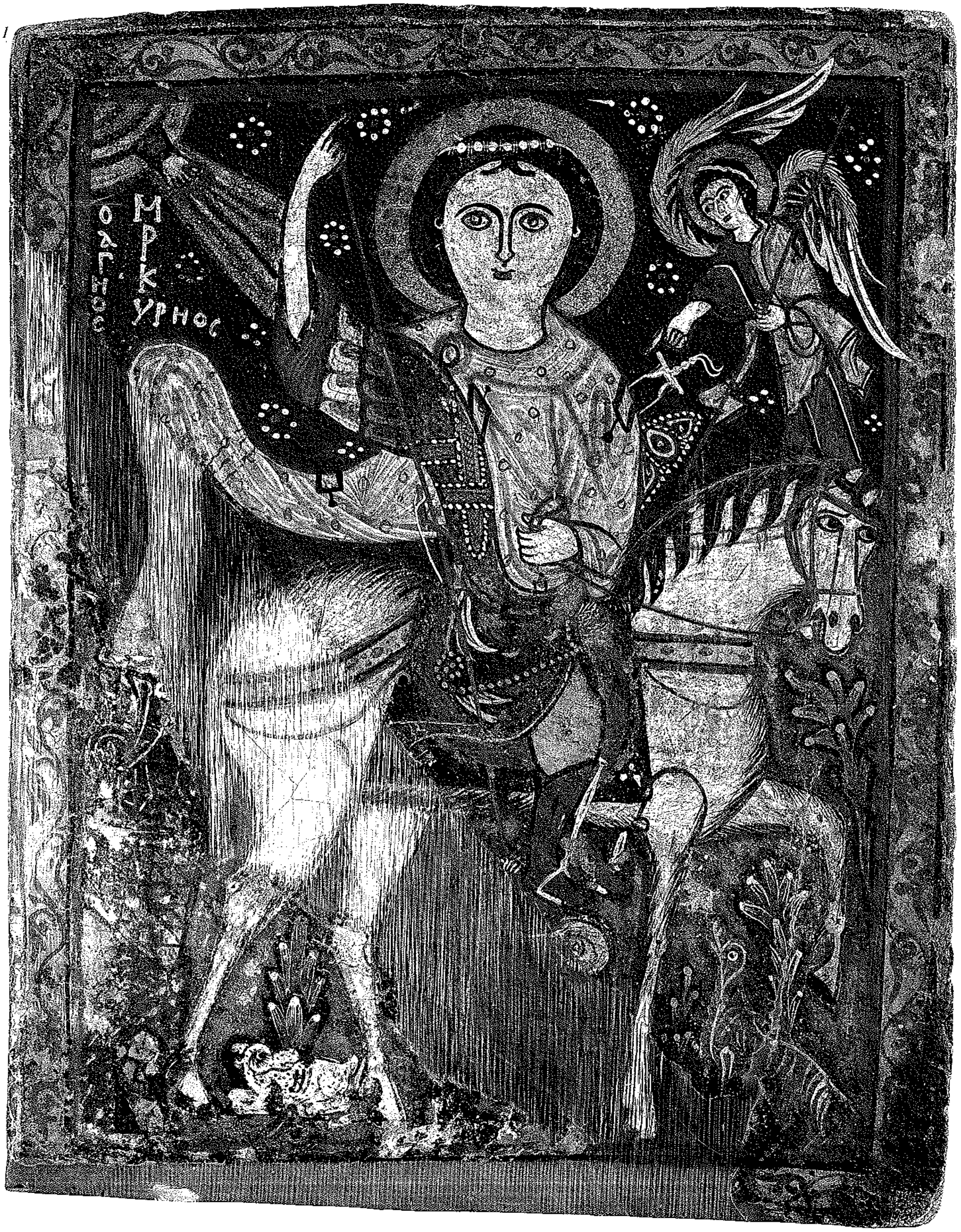
9



9. Ἡ Σταύρωση (46,4× περίπου 30 ἐκ.).
Τέμπερα. 8ος αἰώνας.


IC XC
ΥC ΘΥ

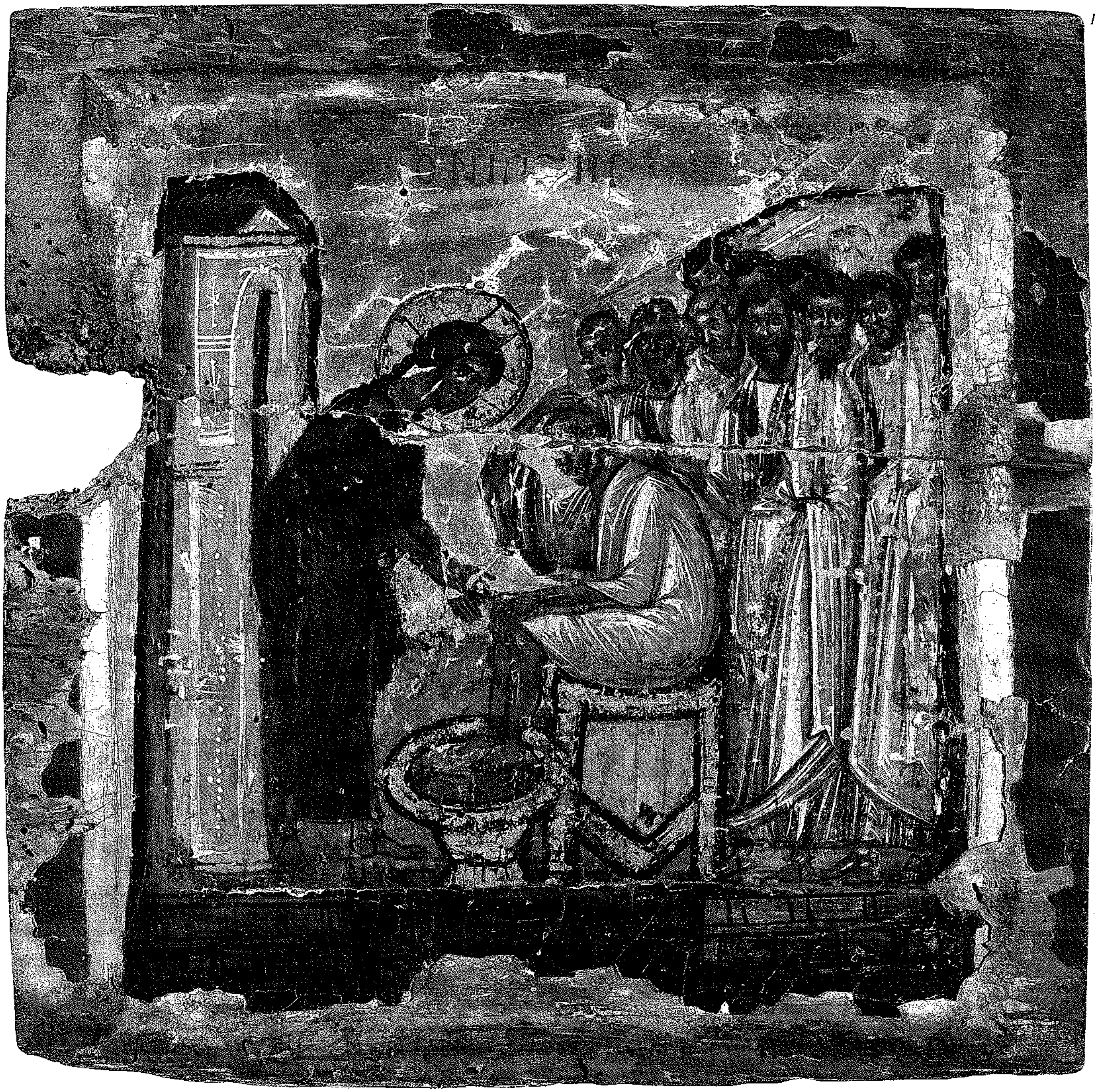
11


Ο ΑΓΗΟϹ
ΜΡΚΥΡΗΟϹ

11. Ὁ ἅγιος Μερκούριος (42,2×32,7 ἑκ.). Τέμπερα. 10ος αἰώνας (;).

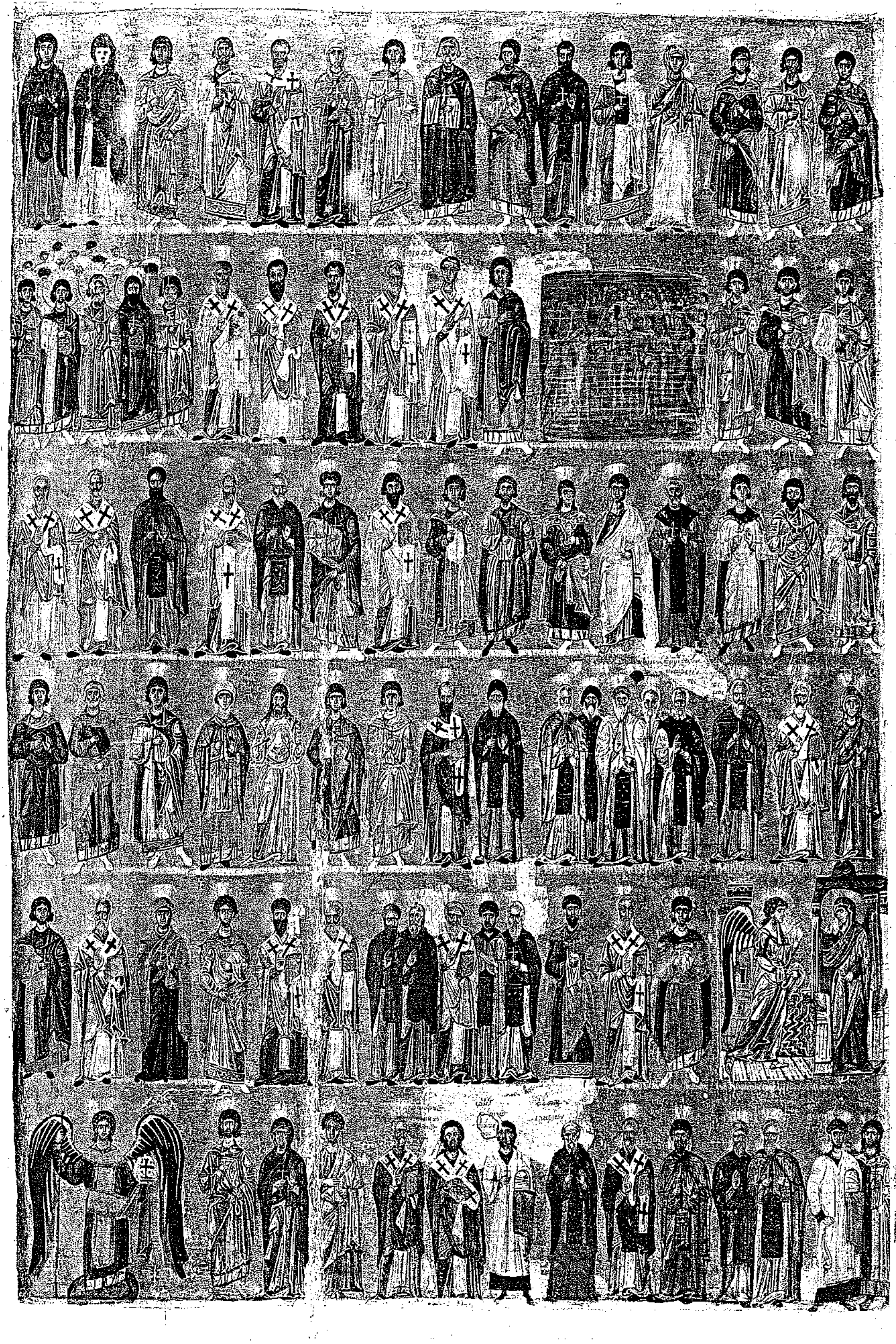
10. Ἡ Ἀνάληψη (41,8×27,1 ἑκ.). Τέμπερα. 9ος-10ος αἰώνας.

12



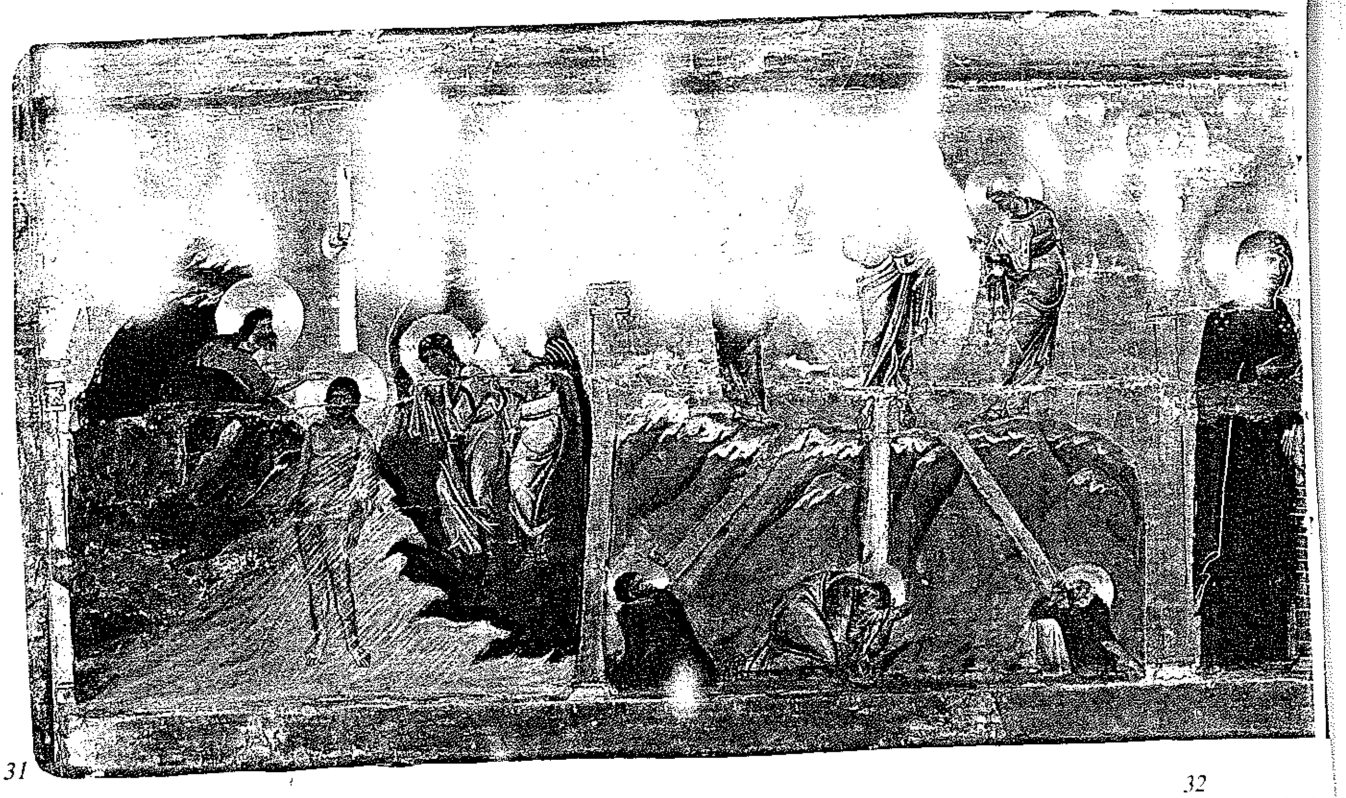
12. ʽΟ Νιπτήρας (25,6×25,9 ἑκ.). Τέμπερα. Πρῶτο μισὸ 10ου αἰώνα.

13. Δύο φύλλα τριπτύχου μὲ παραστάσεις, ἐπάνω, τοῦ ἀποστόλου Θαδδαίου καὶ τοῦ βασιλιᾶ ʼΑβγάρου ποὺ κρατεῖ τὸ ῞Αγιον Μανδήλιον καί, κάτω, τεσσάρων μοναστικῶν ἁγίων (34,5×25,2 ἑκ. περίπου). Τέμπερα. Μέσα 10ου αἰώνα.



30. Εἰκόνα Μηνολογίου γιὰ τὸν Μάρτιο (97×66,2 ἐκ.).
Τέμπερα σὲ ξύλο. Γύρω στὸ 1200.

Τμῆμα ἐπιστυλίου μὲ
ηνὲς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο
.7×152.3 ἑκ.). Τέμπερα
ξύλο. Γύρω στὸ 1200.

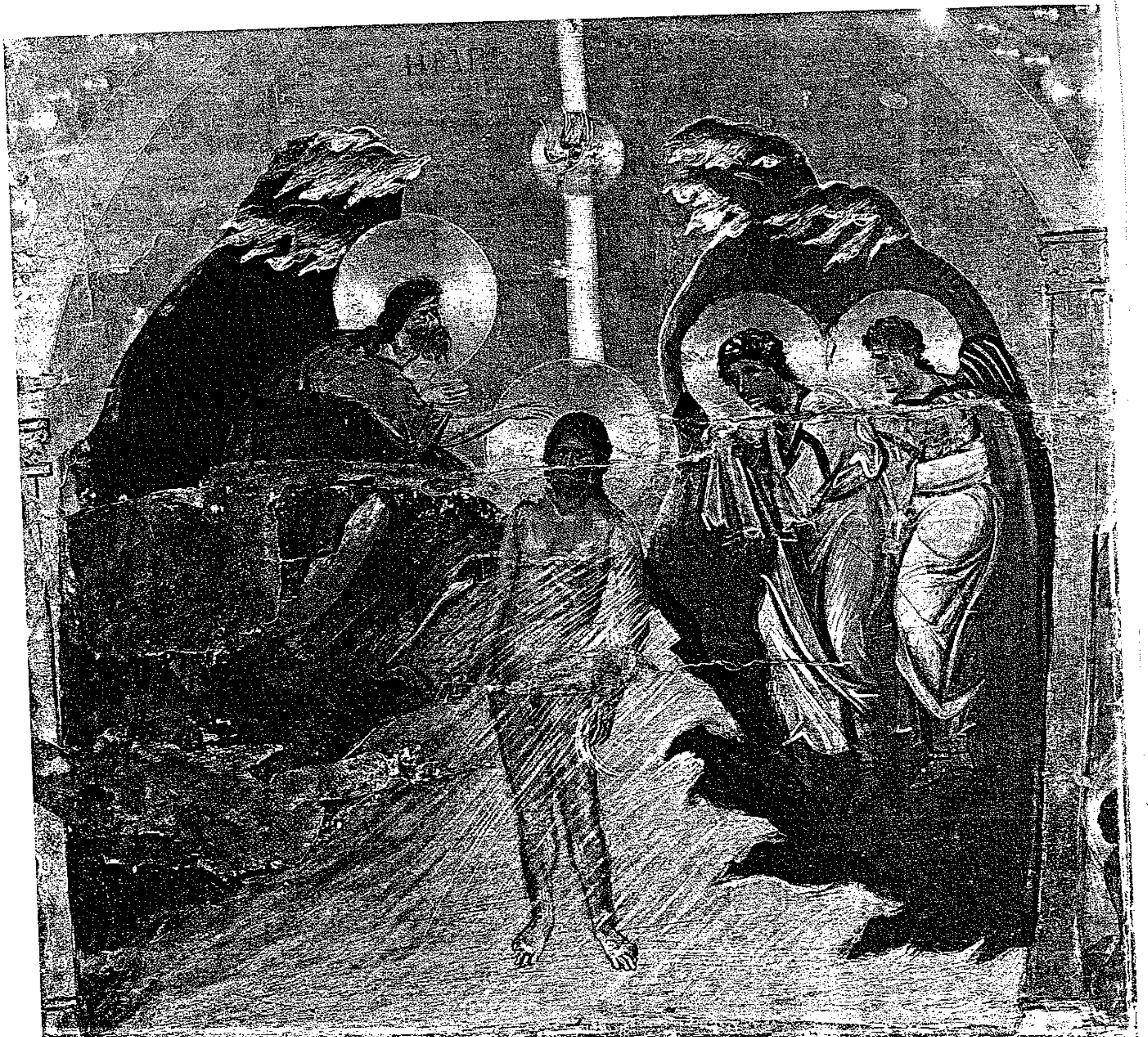


31

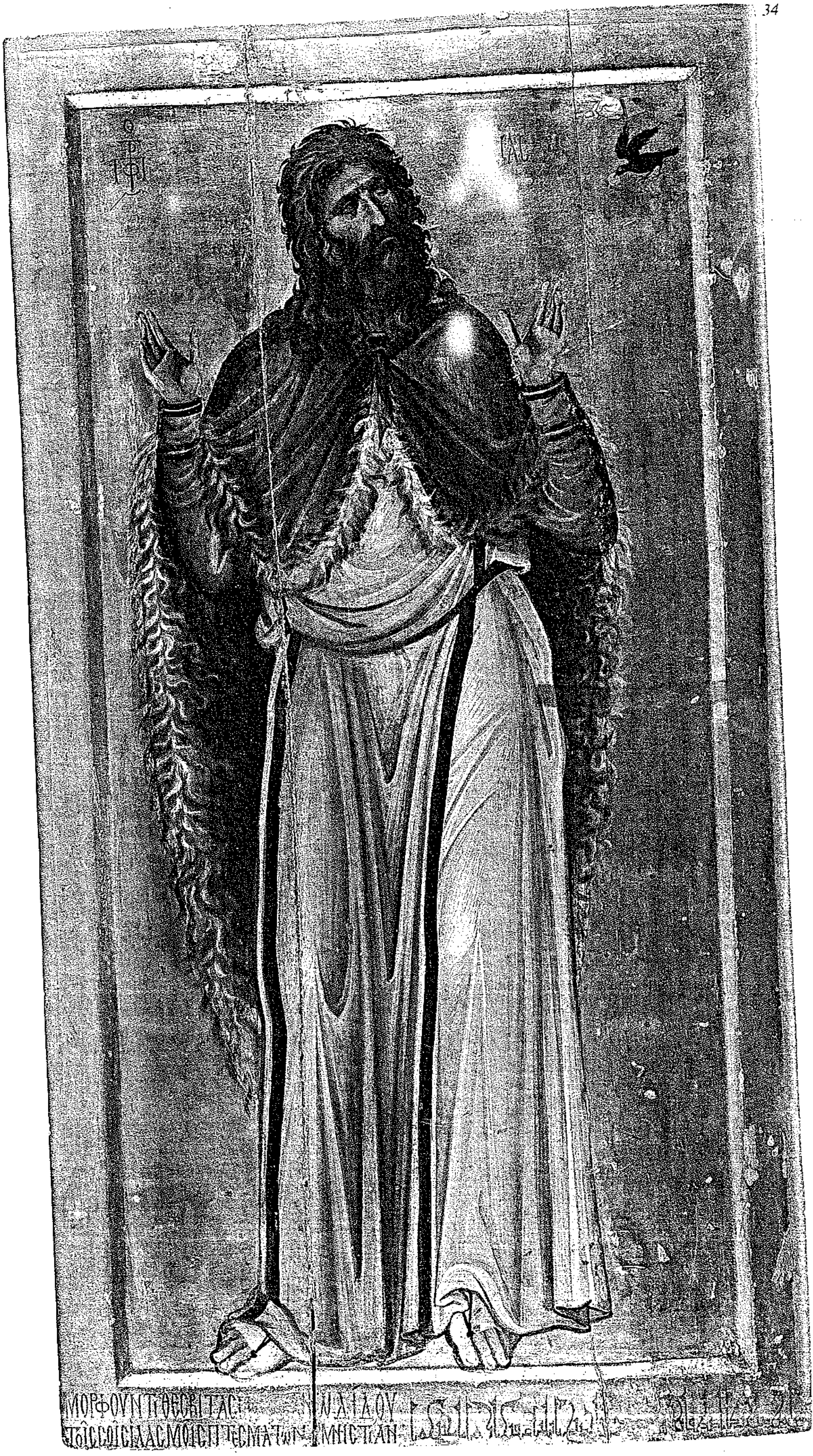
32. Ἡ Βάπτιση.
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 31.

33. Ἡ Ἔγερση τοῦ Λαζάρου.
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 31.

32

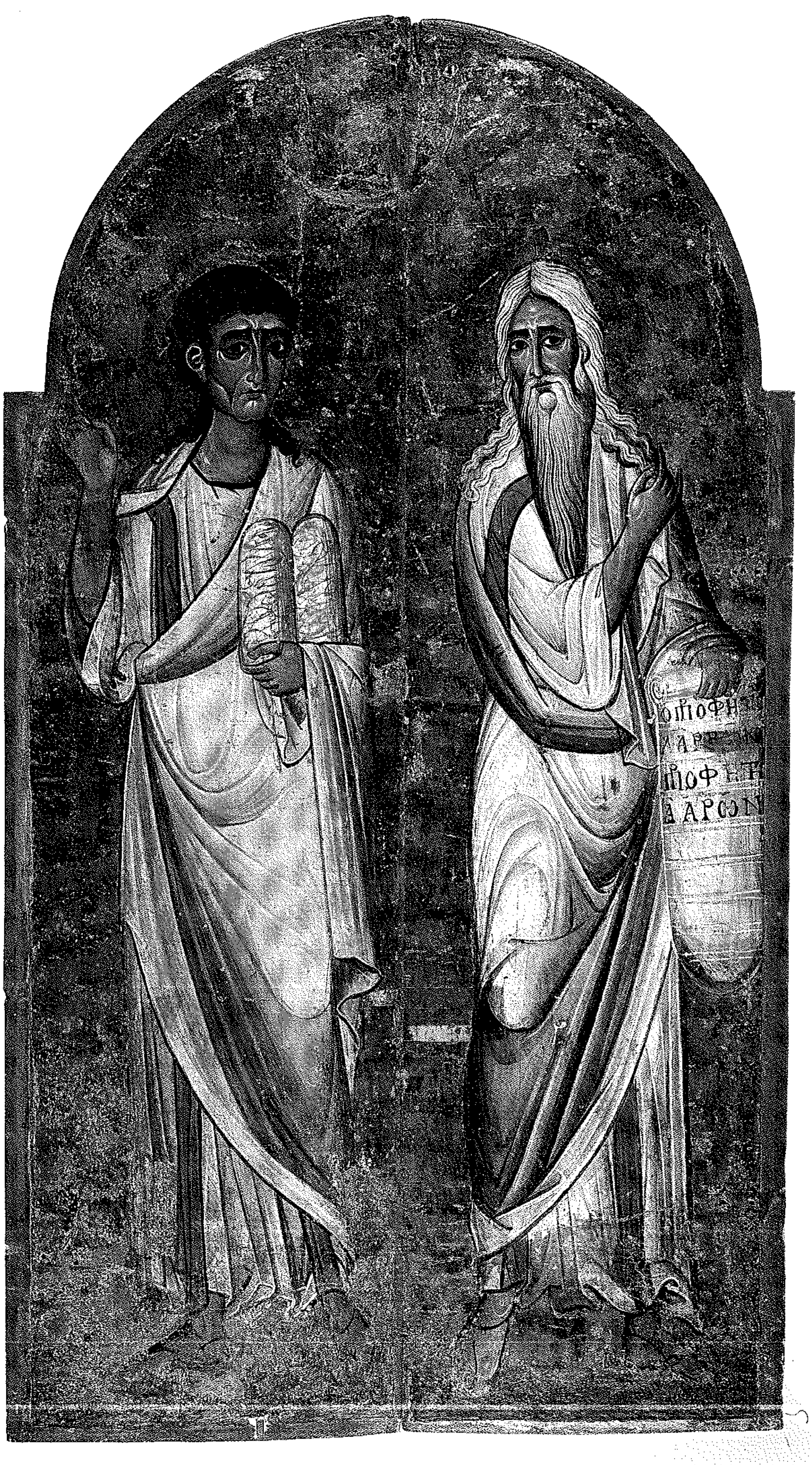


34


Ο ΠΡΦΙ
ΗΛΙΑC
ΜΟΡΦΟΥΝΤΙ ΘΕΟΒΙΤΑC
ΤΟΙC CΟΙC ΙΛΑCΜΟΙC

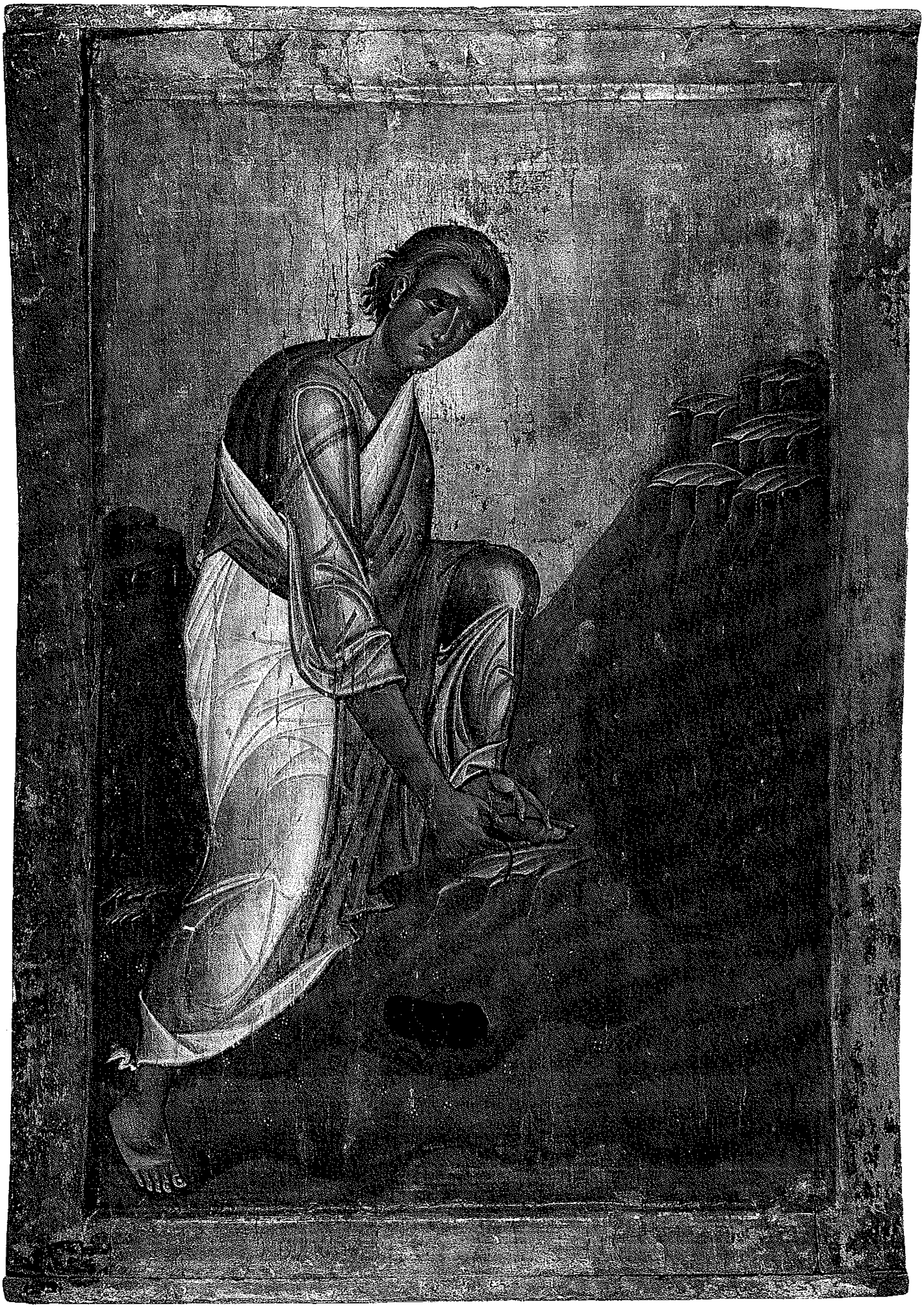
34. Ὁ προφήτης Ἠλίας (129,1×69 ἐκ.). Τέμπερα σὲ πανί. Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.

35


Ο ΠΡΟΦΗ
ΑΑΡ
ΠΡΟΦΗΤ
ΑΑΡΩΝ

35. Βημόθυρο μὲ παραστάσεις τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ Ἀαρὼν (127,5×71 ἑκ. περίπου). Τέμπερα σὲ ξύλο. Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.

36



36. ῾Ο Μωυσῆς μπροστὰ στὴ Φλεγομένη Βάτο (92×64 ἐκ.). Τέμπερα σὲ πανί. ᾿Αρχὲς 13ου αἰώνα.